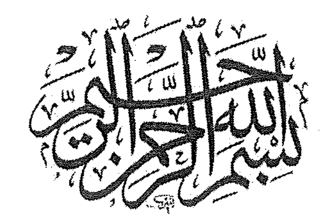
رؤى نقدية

دراسات في القديم والحديث

الأستاذ الدكتور
محمود درابسة



رؤى نقدية

دراسات في القديم والحديث

رؤى نقدية

دراسات في القديم والحديث

الأستاذ الدكتور

محمود درابسة

أستاذ النقد الأدبي - جامعة اليرموك

الطبعة الأولى

2014 م -1435 هـ



رؤى نقدية دراسات في القديم والحديث

أ.د محمود درابسة

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2013/4/1203)
رقم التصنيف : 810.9
الواصفات:/ الأدب العربي//النقد الأدبي // العصر الحديث//

الطبعة الأولى 1435هـ - 2014م



عمّان - شارع الملك حسين - مقابل مجمع الفحيص التجاري
هاتف : 4651650 - فـاكس : 4643105 - 6 - 00962
ص . ب . : 367 عمّـان 11118 الأردن
E-mail: dar_jareer@hotmail.com

ردمك ISBN 978-9957-38-284-1

الفهرس

تقديم

يتناول هذا الكتاب مجموعة من المقالات النقدية في القديم والحديث. وقد تم عرض هذه المقالات في مؤتمرات وندوات علمية داخل الأردن وخارجه.

وتشكل هذه المقالات رؤى نقدية مشتركة تعاين النصوص النقدية والشعرية، وتوظف ما يطرحه النقد المعاصر من أدوات نقدية في معالجة قضايا وظواهر الشعر والنقد.

وقد اشتمل الكتاب على ستة فصول هي:

يتناول الفصل الأول النقد الأدبي بوصفه صنفاً أدبياً يجمع بين الفن والعلم، فالنقد في بداياته الأولى اهتم بالتذوق والتعبير عن الانطباع الشخصي دون التعليل أو إبراز أسباب القبول للعمل الإبداعي أو رفضه، ثم تطور ليشتمل على جوانب التعليل المختلفة مما يجعله لا يتوقف عن الإحساس بالجمال الأدبي فقط، بل إلى تعليل هذا الإحساس. وقد أفاد النقد العربي من مدارس النقد اليونانية والأوروبية المعاصرة مما جعل له مناهج علمية صارمة.

وأما الفصل الثاني، فقد تناول شخصية أبي أحمد العسكري، وحياته الثقافية، وآرائه النقدية من خلال كتابه المصون في الأدب، هذا المصدر الذي بقي مجهولاً لدى الدارسين لفترة طويلة من الزمن.

كما عاين الفصل الثالث موضوع أثر البيئة الطبيعية في الشعر عند النقاد العرب القدماء، وركز الفصل على دور البيئة في استحضار قريحة الشاعر، وأثرها كذلك في بنية القصيدة العربية من حيث اللغة والتشكيل الفني فيها، كما يكشف هذا الفصل عن الخصوصية التي تمتاز بها شخصية الشاعر البدوي عن شخصية الشاعر الحضري لغة وأسلوباً.

وعالج الفصل الرابع موضوع القيمة وقضية القديم والحديث، حيث تعرض إلى عناصر هامة مثل: مفهوم القيمة، ثم القيم التي شكلت قاسماً مشتركاً لهذا الموضوع مثل القيمة الزمنية، والمعرفية والفنية.

كما تناول الفصل الخامس موضوع قراءة النص الأدبي، وبين أهمية القارئ والمتلقي في النص الأدبي، كما تعرض إلى الأدوات النقدية التي يتم من خلالها معاينة النص وكشف تفاصيله الجمالية.

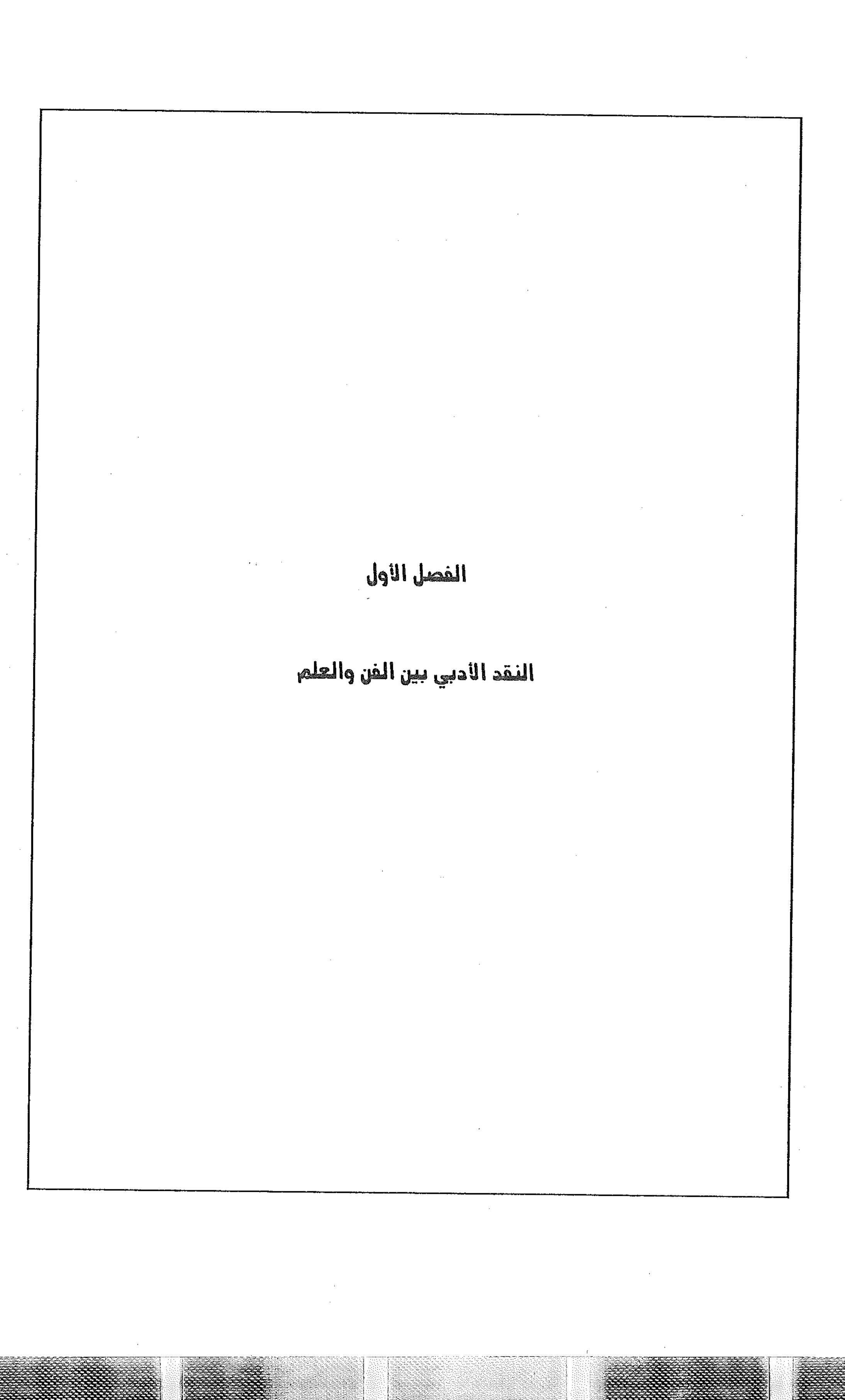
وأما الفصل السادس فهو عن أسلوب الالتفات بين تنظير النقاد القدماء وإبداعات الشعراء المحدثين، وقد توقف الفصل عند الشاعر عبد الله البردوني أنموذجاً، كما عاين نماذج شعرية للبردوني، مبيناً الظواهر الأسلوبية في شعره، مركزاً على أسلوب الالتفات الذي يشكل طاقة فنية هائلة في بنية النص الشعري عند الشاعر.

واما الفصل السابع والأخير فهو دراسة لبنية اللغة الشعرية عند الشاعر مصطفى سند ، حيث عاين هذا الفصل البعد الأسطوري والصورة الفنية في شعر الشاعر ثم تناول الجوانب اللغوية المختلفة عنده مثل أسلوب التكرار والالتفات والانحراف السلوبي.

أ. د. محمود محمد حسن درابسة

قسم اللغة العربية- جامعة اليرموك

اربد - الأردن



الفصل الأول

النقد الأدبي بين الفن والعلم

النقد الأدبي بين الفن والعلم*

تمهيد:

ثمة سؤال شغل أذهان النقاد والعلماء والمشتغلين بالأدب وهو: هل يمكن وضع علم للنقد الأدبي؟ وقد انقسم الباحثون في الإجابة عن هذا السؤال، فقسم يرى أن بالإمكان ذلك، وقسم يرفض هذا الاعتبار وكان من آراء المعترضين أن هناك فرقاً بين طبيعة العلم ومقاييسه وبين ما يُشاهد في النقد الأدبي، فالعلم له مكانته الحسابية والمنطقية، المقررة المحدودة، فإذا وافقتها الشواهد التطبيقية كانت صواباً وإلا كانت خطأ. أما النقد الأدبي فإنه يحتكم إلى الذوق والذوق يختلف باختلاف الأفراد وأمزجتهم وثقافاتهم[١].

ولكن علماء النقد أجابوا عن هذا الاعتراض بأنهم يسلمون باختلاف الأذواق الفردية، ولكنهم يرون أن ذلك لا يمنع من أن ننتفع به في النقد الأدبي، بل نحن نستطيع أن ندرس الذوق ونضع له مقاييس تضبطه رقياً وانحطاطاً، وهذه المقاييس تصبح أشبه بقوانين علمية تفيد في علم النقد الأدبي[٢] ويرى بعض النقاد أن وجوه الخلاف الذوقي بين النقاد أنفسهم أقل من وجوه الاتفاق، وإننا إذا لم نسلم بتلك الحقيقة أي حقيقة الخلاف بالأذواق - فإننا ننفي وجود الأدب الخالد، ويمكن أن نلاحظ ذلك في إجماع الشعوب على عظمة هومير وشكسبير والمتنبي وغيرهم، فكأن ثمة تطابقاً إنسانياً عاماً تخضع له جميع الأذواق، بحيث يصح أن يكون هذا الطابع الأساسي قياساً

وقانوناً من قوانين النقد، ولعل ما فعله النويهي يعد لبنة في هذا السبيل حيث طالب النقاد بأن يدرسوا الأدب العربي نفسه بأدواته، حتى تكتسب أيديهم دربة وتكتسب عقولهم خبرة وبعدها نطالبهم بترك هذه الأدوات لاحتمالها ثم الإقبال على الأدب العربي بذهن مفتوح، وعقل جديد، وفهم جديد، وخبرة جديدة، كفيلة بإنتاج نتائج قيمة، وهذا ما فعله العقاد وطه حسين والمازني(٣). كما يطالب النقاد بضرورة الأخذ بنصيب من الثقافة العلمية إلى جانب الثقافة الأدبية، وآية ذلك أن الثقافة الأدبية وحدها لا تكفي لمن يريد أن يحسن عمله ناقداً وباحثاً في الأدب، ويرى أن سبب نجاح العقاد والمازني وطه حسين هو بالإضافة إلى تمكنهم الشديد من الأدب وأدواته إطلاعهم العلمي وتعمقهم في روح التفكير العلمي، وإحاطتهم بخلاصة الحقائق العلمية(٤).

ولعلنا ممن يؤمنون بضرورة ثقافة الناقد الأدبي وبجدوى إطلاعه على مختلف العلوم، فمهما اختلف العلم والفن من حيث غاية كل منهما، إلا أن مظاهر الاتصال بينهما كثيرة فالأدب لا يمكن له أن يستغني عن الحقائق العلمية، والمسائل العلمية التي تعصمه عن الخطأ في التفكير والتصور، ولا ضير على الناقد من أن يفيد من العلوم الإنسانية كالمنطق والفلسفة وعلم النفس، لأنها توسع من رؤيته وتعمق من نظرته دون أن تغفل لحظة عن أن الجانب الفني في النقد له الاعتبار الأول، فالنقد فن يفيد من العلم، فهو يفيد من علم النفس وعلم اللغة، وعلم العروض وهكذا.

(١)

هل النقد علم أم فن:

لقد شُغل النقاد قديماً وحديثاً في البحث عن طبيعة العلاقة بين الفن والعلم، بل لقد كان تساؤل النقاد بالدرجة الأولى عن طبيعة الفرق بين الفن والعلم، أو بين العلم والأدب بمفهومه الواسع، ولابد لأي دارس قبل الشروع في دراسة هذه المشكلة من أن يحدد موقفه منها، فالفن أساساً يتمثل في الأدب الإنساني بشكل عام، ولما كان هدف الأدب في الحياة صياغة النفس الإنسانية وتشكيلها والتأثير فيها[٥]، وذلك في إطار العلاقة الأساسية المتكونة من المبدع والنص والمتلقي، فإن الإحساس بالجمال وتقدير العمل الفني وتقييمه قد كان غاية أساسية للفنان، ولهذا فإن تقييم الآثار الفنية هو عمل علمي، ولا يختلف أساساً عن عمل وغاية العالم الذي يضع القواعد والأسس لدراسة الظواهر الطبيعية، فالعلاقة إذن بين الفن والعلم هي علاقة متداخلة.

فالمبدع أو الناقد هو إنسان يحس بالعمل الفني ويقدره ويعرف أبعاده، وكذلك فإن هذا الناقد لا يمكن له أن يقيّم العمل الفني دون معرفة أو ثقافة عميقة في شتى ضروب المعرفة.

ولقد حاول القدماء تجاوز الناقد في دوره، مما جعل ابن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ) في كتابه طبقات فحول الشعراء يرد عليهم مبيناً أن الناقد له دور أساسي ولا يمكن تجاوزه، ولهذا يقول في الحوار التالي بين خلف الأحمر الراوية وأحد الناس: "وقال قائل لخلف الأحمر: إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه، فما

أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك، قال: إذا أخذت درهماً فاستحسنته، فقال لك الصراف: إنه رديء فهل ينفعك استحسانك إياه"[٦].

إن هذا الحوار يدل على أهمية الناقد ودوره في تقييم العمل الفني وإصدار حكمه فيه، ولقد تابع ابن سلام قائلاً عن أهمية ثقافة الناقد التي تجمع بين الفن والذوق والمعرفة العلمية الواسعة: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما تثقفه اللسان"[٧].

ولهذا، فإن الناقد ينبغي أن يجمع إلى جانب قدرته الفنية، قدرة أخرى هي القدرة العلمية، حيث ينبغي أن تكون لديه ثقافة وممارسة ومعرفة بعلوم الأوائل كعلم اللغة والنحو[٨]، وكذلك الإلمام بعلوم عصره مثل علم النفس والجمال وعلم الاجتماع والتاريخ وحتى علم السياسة، فكل هذه العلوم وغيرها من العلوم النفسية تشكل مصدراً هاماً لتكوين الناقد الأدبي.

لقد شهدت مناهج النقد الأدبي في القرن العشرين تطوراً كبيراً بفضل إسهامات العلوم الإنسانية واللسانيات، كما فتحت مناهج النقد الاجتماعية والنفسية والتكوينية والموضوعاتية مجالات عديدة لإفادة النقد من العلم.

وإذا كان النقد الأدبي قد اتسم عند بعض النقاد بأمثلته الانطباعية كما اتسم عند آخرين بالعلمية الدقيقة والصارمة[٩]، فإننا نرى أن النقد يفيد كثيراً من المنظومة المعرفية التي أحرزتها علوم اللغة والنفس والجمال والفلسفة وغيرها من العلوم الإنسانية، ولكن تبقى له طبيعته الحيوية في كونه مزيجاً من الفن والعلم، فهو فنٌ لأنه يعتمد المعيار السيكولوجي (النفسي) ولكنه يعبر من

خلال هذا المعيار النفسي إلى التحليل والتعليل والتخريج يقول خلدون الشمعة: "إن النقد إدراك للقيمة الجمالية، يستند أصلاً إلى الحساسية الفنية، وهو لذلك ينهض على الانطباع أولاً وينطوي على بعد عقلي قائم على أساس عاطفي"(١٠).

ومن هنا، فنحن مع من يذهب إلى أن النقد الأدبي فن يستخدم العلم، إنه يبدأ دائماً بانطباع شخصي تقوده الحساسية الفنية ويدعمه المنهج، ولذا فإن المنهج الواحد سرعان ما يؤدي بناقدين يدرسان عملاً فنياً واحداً إلى نتيجتين متباينتين أو غير متطابقتين (١١).

إن مما يؤكد على فنية النقد إضافة إلى إفادته من العلم، أن النقد معنيّ بالحكم على الفن، والفن تجاوز للقانون باستمرار، وانحراف عن النهج المألوف، وتوسع باللغة إلى مجالات أرحب وأكثر مجازاً.

وعلى الرغم من وجود فارق بين شخصية الفنان المبدع والعالم إلا أن هناك قاسماً مشتركاً يجمع بينهما، فالأدب الذي ينتجه الأديب يشكل العالم الذي يولد فيه الناس ويعيشون، وأخيراً يموتون وينتهون، العالم الذي فيه الحب والكراهية، وفيه القوة والانتصار والهزيمة والضعف: "إنه عالم الضغوط الاجتماعية والنوازع الفردية حيث العقل يقابل العاطفة، والغرائز تقابل التقاليد، واللغة المشتركة تقابل المشاعر والأحاسيس التي لا يمكن الاشتراك بها، إنه عالم الاختلافات الكامنة والقواعد والأدوار والشعائر المهيبة أو اللامعقولة التي تفرضها ثقافة منتصرة، كل كائن بشري يعي هذا العالم المتنوع ويعلم (علماً مضطرباً في أغلب الحالات) أين يقف من تنوعه"(١٢).

وأما العالم فلا يختلف عن الأديب في تناوله بعمق تلك الظواهر الطبيعية التي تحيط به فيحاول الإجابة عن المشاكل التي تثور من حوله، فيضع التجارب العلمية، ويصوغ نظرياته بلغة فيها الدقة والموضوعية والوضوح، فكلا الشاعر (الأديب) والعالم يتبعان الطرق نفسها، من حيث مواجهة المشاكل التي تقف أمام تقدم الإنسان في هذه الحياة. ويقول الدوس هكسلي: "ليست اللغة الدارجة أداة كافية للتعبير الأدبي، وعدم كفايتها لا تقل باعتبارها وسيلة للتعبير العلمي أيضاً، فالعالم مثل رجل الأدب، يرى ضرورة (منح كلمات القبيلة معنى أصطفى)، لكن صفاء اللغة العلمية ليس صفاء اللغة الأدبية نفسه، إن هدف العالم أن يقول شيئاً واحداً فقط في الوقت الواحد وأن يقول دون غموض وبأكبر قدر متاح من الوضوح"(١٣). ويقول كذلك في موقع آخر من بحثه عن العلاقة بين الشاعر والعالم: "إن لغة العلم المنتقاة ذرائعية، هي وسيلة لجعل التجارب العامة مفهومة عبر وضعها في إطار مرجعي مكرس، أو في إطار مرجعي يستطيع أن يتخذ مكانه بين الأطر القديمة، لغة الأدب المنتقاة ليست وسيلة لشيء آخر، إنها غاية بحد ذاتها"(١٤).

فالفن والعلم إذن يستندان إلى الأسلوب المنطقي سواء أكان في لغة الناقد وصياغاته النقدية أو في كتابات العالم ونظرياته فكل من الناقد والعالم يستندان إلى أسلوب التسلسل المنطقي، ويرتكزان على حالة من الوعي التام، لأن هدف الناقد توضيح القيمة الفنية للعمل الأدبي، وأن العالم يهدف إلى إيضاح جوانب المشكلة العلمية ووضع الحلول لها، ولذا فالنقد الأدبي يشترك فيه الفن والعلم في كثير من السمات(١٥).

(٢)

ثقافة الناقد الأدبي

إذا كان النقد الأدبي يجمع بين الفن والعلم من حيث التذوق والإحساس بجمالية العمل الأدبي وتقديره وتقييمه والإفادة من مختلف النظريات الفلسفية والعلمية، فإن هذا كله غير كافٍ لصنع الناقد وإبرازه إلى حيز الوجود. فتقييم الأعمال الأدبية لا يتم من خلال دراسة العلوم والفنون فحسب، بل لابد من ملكات يمتلكها الناقد حتى يتكون وينشأ ويستطيع أن يحمل مهمة النقد، فالملكة والطبيعة والقريحة والذوق والحس هي من المكونات الأساسية للناقد، وتتمثل هذه المرتكزات في صورة الآراء الناقدة، كما أنها تظهر في عمل الأستاذ والباحث والناقد والخبير، فمعرفة مواطن الجمال في الأعمال الأدبية والتفاعل معها، وإدراك أبعادها لا يتم، إلا من خلال امتلاك الحس والذوق والموهبة والفطرة والقدرة على معرفة ألوان الجمال الأدبي، وعلى الكشف عنها وجلائها، وفي هذا يقول عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ): "وهذا موضع في غاية اللطف، لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً، يعرف وحي طبع الشعر، وخفي حركته التي هي كالهمس، وكمسرى النفس"(١٦)، ويقول كذلك في موضع آخر في كتابه أسرار البلاغة: "وهذا موضع لا يتبين سره إلا من كان حاد الطبع ملتهب القريحة"(١٧).

وقد بين القاضي الجرجاني (ت٣٩٢هـ) دور الناقد في الاستقراء وإدراك أبعاد الجمال في العمل الأدبي بقوله: "وقد تجد كثيراً من أصحابك ينتحل تفضيل ابن الرومي ويغلو في تقديمه.

ونحن نستقرئ القصيدة من شعره، وهي تناهز المائة أو تربى أو تضعف، فلا نعثر فيها إلا بالبيت الذي يروق أو البيتين، ثم قد تنسلخ قصائد منه وهي واقفة تحت ظلها، جارية على رسلها، لا يحصل منها السامع إلا على عدد القوافي وانتظار الفراغ، وأنت لا تجد لأبي الطيب قصيدة تخلو من أبيات ومعان تستفاد وألفاظ تروق وتعذب، وإبداع يدل على الفطنة والذكاء"(١٨).

كما أن الرواية والحفظ والمدارسة والتجربة تشكل عاملاً هاماً في صياغة الأسس التي يستند إليها الناقد الحقيقي، حيث قال القاضي الجرجاني: "إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان"(١٩).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن النقاد القدماء أشاروا إلى ثقافة الشاعر أيضاً وهي ثقافة مكتسبة من العلوم على اختلاف ألوانها وصنوفها، بالإضافة إلى المعرفة بدقائق الحياة اليومية، يقول ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ): "أن الأديب شاعراً أم كاتباً يحتاج إلى ما تقوله النادبة بين النساء والماشطة عند جلوة العروس وإلى ما يقوله المنادي في السوق على السلعة"(٢٠).

فالناقد الأدبي لابد له من الإطلاع على ألوان المعرفة والثقافة المختلفة التي تساعده على تناول الأعمال الأدبية والأبعاد الثقافية والمعرفة التي تكمن وراءها فحتى مبادئ علم الجمال وعلم النفس ونظريات الفلسفة والمذاهب النقدية التي تشكل أساساً للنقد الإنساني عامة تفتح للناقد آفاقاً جديدة في فهم العمل الأدبي والكشف عن أسراره، فالنص الأدبي في الأصل هو حصيلة تجربة الأديب ومعاناته ومواجهته لمجتمعه، ومحاولته سبر كنه الحياة، ولذا فلابد

للناقد من معرفة الظروف السياسية والاجتماعية والتاريخية ومجمل المشاكل التي تتفاعل في مجتمع الأديب، التي جعلته يدفع بمعاناته وتجربته من خلال العمل الإبداعي، وبدون معرفة هذه الأمور فلا يمكن للناقد من مجاراة الأعمال الأدبية، وإدراك أبعادها والكشف عن قيمتها الفنية والفكرية، وهذا ما جعل الناقد الفرنسي (سانت بوف) ومن تبعه من النقاد يقول: "إن النص الأدبي قد مرّ بمراحل عدة حتى استوى صياغة فنية ذات شأن، منذ أن كان فكرة طرأت على ذهن الأديب، ثم اكتملت واختمرت متفاعلة مع العاطفة والخيال، ثم تهيأت للظهور وقد لبست ثوبها الجميل والمزين بألفاظ مختارة وعبارات منخبة، أُحسِنَ تأليفها وأُجيد سبكها، وقُدّر لها إيقاعها ورنينها وموسيقاها، فتجلت في تلك الصور المتسقة الظلال والألوان المعبرة عما وراءها أصدق تعبير، تاركة حولها أعمق تأثير"[٢١].

وعليه فإن ثقافة الناقد الأدبي وموهبته تعدان من المكونات الأساسية لولادة الناقد المبدع القادر على التصدي والمواجهة للأعمال الأدبية التي تفرزها ظروف متعددة الألوان والأطياف، وبدون الموهبة والطبع والممارسة والمعرفة الواسعة لا يمكن مواجهة العمل الأدبي الكشف عن أسرار الخلق والإبداع فيه.

وينبغي الإشارة في هذا المقام إلى كتاب بعنوان ثقافة الناقد الأدبي للدكتور محمد النويهي الذي أكد فيه على بعض القضايا الهامة المتصلة بثقافة الناقد الأدبي، إذ إنه أشاد بما كتبه العقاد والمازني من كونهما نقاداً لم تقتصر معرفتهم على الأدب يقول: "لكن ثقافتهم لم تقتصر على الثقافة الأدبية المحضة، قلّب في كتب العقاد والمازني وتأمل كيف ألما إلماماً حسناً بالفلسفة وعلم

الاجتماع والتصوير والموسيقى والنحت وعلم عقائد الإنسان ودراسة الأديان المقارنة، وكيف فهما خلاصة الفكر العلمي الحديث فهماً طيباً"(٢٢).

(٣)

النقد الأدبي و(المعرفة):

إنّ الصلة بين النقد، بوصفه نوعاً من الأدب، والمعرفة صلة وشيجة وتاريخية، لأن المعرفة تغري الأدب من جهتين:

الأولى: أنها حقل واسع من الأفكار.

الثانية: أنها تقدم الأساس النظري، لأنه نظرية تسعى إلى تحليل الأعمال الأدبية ودراسة التطور الذي يجري على قوانين نوعها، ولذلك فإن الرجوع إلى الأصول المعرفية لنظريات الأدب إنما هو ضرورة ملحة للناقد والأديب على حدٍ سواء(٢٣).

ولقد كان لمحاولات علمنة النقد بعض الآثار السلبية أحياناً ومنها أنها عملت على انحراف النقد عن وظيفته الأساسية في إبراز القيم الجمالية والفنية للعمل الأدبي بعيداً عن الخوض في دراسة ومعالجة التيارات الفلسفية والفكرية والنظريات العلمية، فقد لجأ النقاد إلى تناول شخصية الشاعر أو الأديب من خلال نظريات علم النفس التي ترتكز على قضايا الإلهام والعبقرية، وذلك لتفسير عملية الإبداع لدى الشعراء، وهذا ما قاله، أفلاطون في النقد اليوناني من قبل(٢٤).

وقد ظلت المناقشات العلمية مهتمة بالبحث عن العلاقة بين العلم والأدب والنقد، وهو اهتمام له ما يبرره إذ أن بعض المذاهب الفنية أو المناهج النقدية قد أخذت تتعامل مع الأدب تعاملاً علمياً، مثل الدراسات الألسنية

والأسلوبية وبخاصة الإحصائية منها، ولكن ذلك لا ينبغي أن يكون التاريخ الأدبي قد استقر بين العلم والأدب حتى يومنا هذا "إذ إن هناك أناساً من النقاد يذهبون به المذهب العلمي الخالص، ولكن طائفة أخرى تذهب به مذهباً أدبياً خالصاً، ويكاد يكون واضحاً أنه وسط بين بين، هو في بعضه علمي بحت وهو في بعضه الآخر أدبي بحت"[٢٥].

ومع ذلك فإن هناك بعض الأصوات التي ظهرت مؤخراً لترى في النقد خلقاً جديداً للنص المدروس، إذ يقول وايلد: "إن أفضل نقد يعالج الفن لا كتعبير بل كانطباع صرف" بمعنى أن يهتم بالانطباع الذي يتركه على الناقد لا بتفسير ذهن الفنان، ومن هنا يذهب إلى القول "أن النقد لا ينشغل بقول أي شيء عن العمل الفني بحد ذاته، بل يأخذ العمل كنقطة بداية نحو خلق ثانٍ"[٢٦].

فالنقد نوع من الفن وليس عملية قريبة إلى العلم، وهذه إشارة توحي إلى تفاوت الآراء حول عملية النقد وفنيته في آن واحد والحقيقة أن النقد يجمع بين الفنية والعلمية على حدٍ سواء.

يضاف إلى ما سبق، فإن النظريات الفكرية مثل البنيوية لم تعد نظرية تشغل اهتمام النقاد فحسب بل أصبحت نظرية تشمل الفلسفة والرياضيات والمجتمع والحركات الفكرية، إنها مشروع تثويري يعاين الوجود واللغة والفكر، وهو قاسم مشترك بين الفن والعلم[٢٧]. ولهذا فإن النقد قد استند في حضوره إلى أرضية يتجاوز بها قطب الفن، باستقصائه المستمر لنقاط التمايز بين الأعمال الأدبية، وقطب العلم، ببحثه الممنهج عن نقاط الالتقاء بين مختلف المبدعات الأدبية، ولعل ذلك مما يجعل المجال الحيوي للغة النقد الأدبي أشبه

بمنطقة فراغ تجتذب إليها مناهج العلوم المختلفة التي تسعى لملئها باستمرار، وهكذا يظل المجال الحيوي للنقد مسرحاً للاستبصارات والحدوس بقدر ما هو ميدان للقواعد والقوانين[٢٨].

ويرى الدكتور محمود السمرة أن النقد الأدبي، هو امتداد طبيعي للقراءة الذكية، إلا أنه عندما تتكامل أدواته يصبح فناً واعياً يفيد من العلم، فالأثر الأدبي كيان قائم على رموز هي الكلمات، وعندما يبدأ النقد الأدبي في البحث في القضايا التي تمثلها هذه الكلمات، فإنه يجد نفسه يشترك في هذا مع علم اللاهوت، والفلسفة، والأخلاق والاجتماع وغيرها من العلوم والمعارف الإنسانية، وهذا يلقي على عاتق النقد مسؤولية ضخمة، عليه أن يكون ملماً بكثير من المعارف الإنسانية، وهذا الموقف لا يتعارض مع اعتقادنا بأن النقد ميدان مستقل من ميادين المعرفة الإنسانية، ولكنه ميدان مركزه الأدب ومحيطه خط يكاد الأدب لا يرى فيه، وتمثل أجزاء من هذه المنطقة ميادين أخرى من المعرفة، وكأن النقد قوة مركزية جاذبة، فهو مهما ابتعد عن الأدب، فلا بد أن يعود إليه[٢٩].

(٤)

بين البرهان النقدي والبرهان العلمي:

إن السؤال الذي يُطرح في هذا السياق حول طبيعة كل من البرهان النقدي والبرهان العلمي، إذ ما علمنا أن الفن محكوم بقانونه الخاص، لأنه يعني التمايز أو الفرادة، فلكل نص أدبي نظامه الداخلي الخاص وتفرده الذي يحتمه وجوداً خاصاً لا يتكرر. ومن هنا فإن كل عمل إبداعي يرسم طريقة قراءته بنفسه ويوجد ناقده الجديد.

ولعل أول ما يطلب إلى الناقد قبل مباشرته أو قراءته العمل الإبداعي هو ألا يدخل بأفكار مسبقة أو جاهزة يريد تطبيقها على العمل المنقود، وآية ذلك أن كل عمل إبداعي محكوم بقانونه الخاص كما أسلفنا، وإذن فمجال البرهان النقدي مختلف تماماً عن البرهان العلمي، فالفن يقوم على الفرادة وعلى المعيار النفسي السيكلولوجي وليس على المعيار المنطقي.

إن البرهان العلمي يقوم على الحقائق بينما البرهان النقدي يقوم على إثارة الشعور بالحقائق، وكأن النقد بمعنى من المعاني صبوة لإثارة الشعور باليقين، فالناقد معني بالتعليل والتحليل ولكنه غير قادر على تقديم برهان علمي بالمعنى الحرفي للعلم، وإنما هو يصبو إلى إثارة الشعور باليقين بأن هذا العمل الإبداعي مقنع من خلال العلاقات بين عناصره التي تحدد بنياته، ومن خلال انتمائه لجنس أدبي معين[٣٠].

إن البرهان النقدي الذي يقوم على أسس نفسية وأخرى علمية تفسح المجال واسعاً أمام الاختلاف في القراءة والنقد، وآية ذلك أن يسعى الناقد إلى إقناعنا بوجهة نظره غالباً ما تقوم على مسببات أخلاقية أو عاطفية أو حدسية أو مجالية، دون تقديم أدلة علمية يقينية حاسمة.

إن جل النظريات النقدية الحديثة إن لم نقل معظمها استندت إلى خلفيات علمية وفكرية وفلسفية، فالنقد المضموني، مثلاً بني على الفلسفة الماركسية، والنقد الشكلي استند إلى الوضعية المنطقية، والتفكيكية تأسست على رفض المتيافيزيقيا الغربية وهكذا، بما يؤكد على أهمية العلم للنقد ولكنه لا يلغي فنية النقد أبداً.

وأتفق مع سامي الدروبي في أننا نستطيع أن نكشف بالمعرفة العلمية عن صدق الرؤيا الأدبية أو زيفها، فنستطيع تسليط أضواء العلم وتطبيق مقاييسه، لنكشف عن رؤية صادقة وحدث نافذ لنص إبداعي، عن أن هذا نفسه يجب أن يقيد بقيود كثيرة، ويجب أن يتم بغير قليل من التحفظ والاحتراس، حتى لا يظن ظان أن العلم وحده قادر على تقييم المبدعات الأدبية[٣١].

ولكنني مؤمن بأن على الناقد حين يواجه النص أن يوظف كل ما تعلمه وقرأه، ليكون قادراً على إعطاء النص حقه من القراءة.

إن النقد في النهاية معرفة وهو بمعنى من المعاني، معرفة لا يلغي المعرفة العلمية بل يحاول أن يمتصها، وأن يأخذ خلاصتها، وأن يفيد منها في قراءة المبدعات، لينتهي بإدراك الشيء في فرادته وتميزه عن غيره، بعد ان يكون أدرك في الشيء خصائصه التي يشترك فيها مع غيره.

إذن يتضح لنا من خلال هذا العرض السابق أن النقد فن يفيد من العلم، وينمو ويتطور من خلال إفادته من العلوم الإنسانية، وأن إفادة النقد من العلوم العصرية لا يجعله علماً، لأن الناقد لا يستطيع، مهما تـزود بـالعلوم والمعـارف التي هي ضرورية لعمله، أن يتجاهل الحقيقة القائلة بأن النقد وبخاصة التطبيقـي منه كثيراً ما يكتشف في قراءة الأعمال الأدبيـة، أن الاسـتثناء أشـد أهميـة مـن القاعدة.

الهوامش

* نشر هذا الفصل في مجلة جامعة البعث - حمص- سورية، المجلد رقم ٢١، العدد الأول ١٩٩٩م.

١- الشايب، أحمد: اصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية ط٦، القاهرة ١٩٦٠، ص١٥٧.

٢- المرجع نفسه، ص١٥٧-١٥٩.

٣- النويهي، محمد: ثقافة الناقد الأدبي، مكتبة الخانجي، ط٢، بيروت ١٩٦٩، ص٥٤.

٤- المرجع نفسه، ص٦٥ - ٦٦.

٥- الجالي، جهاد: النقد الأدبي بين الفن والعلم، مجلة آداب الرافدين، العدد ٢٥، ص١١١. انظر كذلك: درويش، محمد طاهر: النقد الأدبي عند العرب، دار المعارف، ١٩٧٩، ص٢٢.

٦- الجمحي، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ١٩٧٤، ج١/ ٢.

٧- المصدر نفسه، ج١/ ٧.

٨- انظر: محمد طاهر درويش: النقد الأدبي عند العرب، ص٣٤ - ٣٩.

٩- أنظر: ظاظا، رضوان (المترجم): مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من المؤلفين، مراجعة المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٢١، ١٩٩٧، ص٧.

١٠- أنظر: الشمعة، خلدون: الشمس والعنقاء، دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٤، ص١٣.

١١- المرجع نفسه، ص١٤.

١٢- هكسلي، الدوس: لغة الأدب ولغة العلم، ترجمة فلاح رحيم، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول، ١٩٩٠، ص٦٥.

١٣- المرجع نفسه، ص٦٦.

١٤- المرجع نفسه، ص٧٤.

١٥- جهاد المجالي: النقد الأدبي بين الفن والعلم، ص١٢٤.

١٦- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت ١٩٧٨، ص١٥٤.

١٧- المصدر نفسه، ص١٥٥.

١٨- الجرجاني، علي بن عبد العزيز القاضي: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، دار القلم، بيروت ١٩٦٦، ص٥٤.

١٩- المصدر نفسه،ص ١٥.

٢٠- ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، البابي الحلبي، القاهرة ١٩٣٩، ص٣١.

٢١- محمد طاهر درويش: النقد الأدبي عند العرب ص٣٩.

٢٢- النويهي: ثقافة الناقد الأدبي، ص٣٧.

٢٣- أنظر: خضر، ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان ١٩٩٧، ص٨.

٢٤- سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٦٩، ص١٩٠.

٢٥- فيصل، شكري: مناهج الدراسات الأدبية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٩٧، ص١٤.

٢٦- لؤلؤة، عبد الواحد: موسوعة المصطلح النقدي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٢، مج، ص٣٩٦.

٢٧- ابو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩، ص٧.

٢٨- السمرة، محمود: حدود النقد الأدبي (ضمن كتاب قطوف دانية)، تحرير عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٧، ج٢/ ١١٧٥.

٢٩- خلدون الشمعة: الشمس والعنقاء، ص١٦ - ١٨.

٣٠- الدروبي، سامي: علم النفس والأدب، ط٢، دار المعارف، القاهرة، د. ت. ص١١٨ - ١١٩.

٣١- المرجع نفسه، ص١٥.

المراجع والمصادر

١- أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩.

٢- ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، البابي الحلبي، القاهرة ١٩٣٩.

٣- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت ١٩٧٨.

٤- الجرجاني، علي بن عبد العزيز القاضي: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد ابو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، دار القلم، بيروت ١٩٦٦.

٥- الجمحي، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ١٩٧٤.

٦- خضر، ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان ١٩٩٧.

٧- الدروبي، سامي: علم النفس والأدب، ط٢، دار المعارف القاهرة د.ت.

٨- درويش، محمد طاهر: النقد الأدبي عند العرب، دار المعارف بمصر ١٩٧٩.

٩- هكسلي، الدوس: لغة الأدب ولغة العلم، ترجمة فلاح رحيم، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول، ١٩٩٠.

١٠- ديتش، ديفد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد بوسف نجم، دار صادر، بيروت ١٩٦٧.

١١- السمرة، محمود: حدود النقد الأدبي (ضمن كتاب قطوف دانية)، تحرير عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٧.

١٢- سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٦٩.

١٣- الشمعة، خلدون: الشمس والعنقاء، دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٤.

١٤- الشايب، أحمد: اصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية ط٦، القاهرة ١٩٦٠.

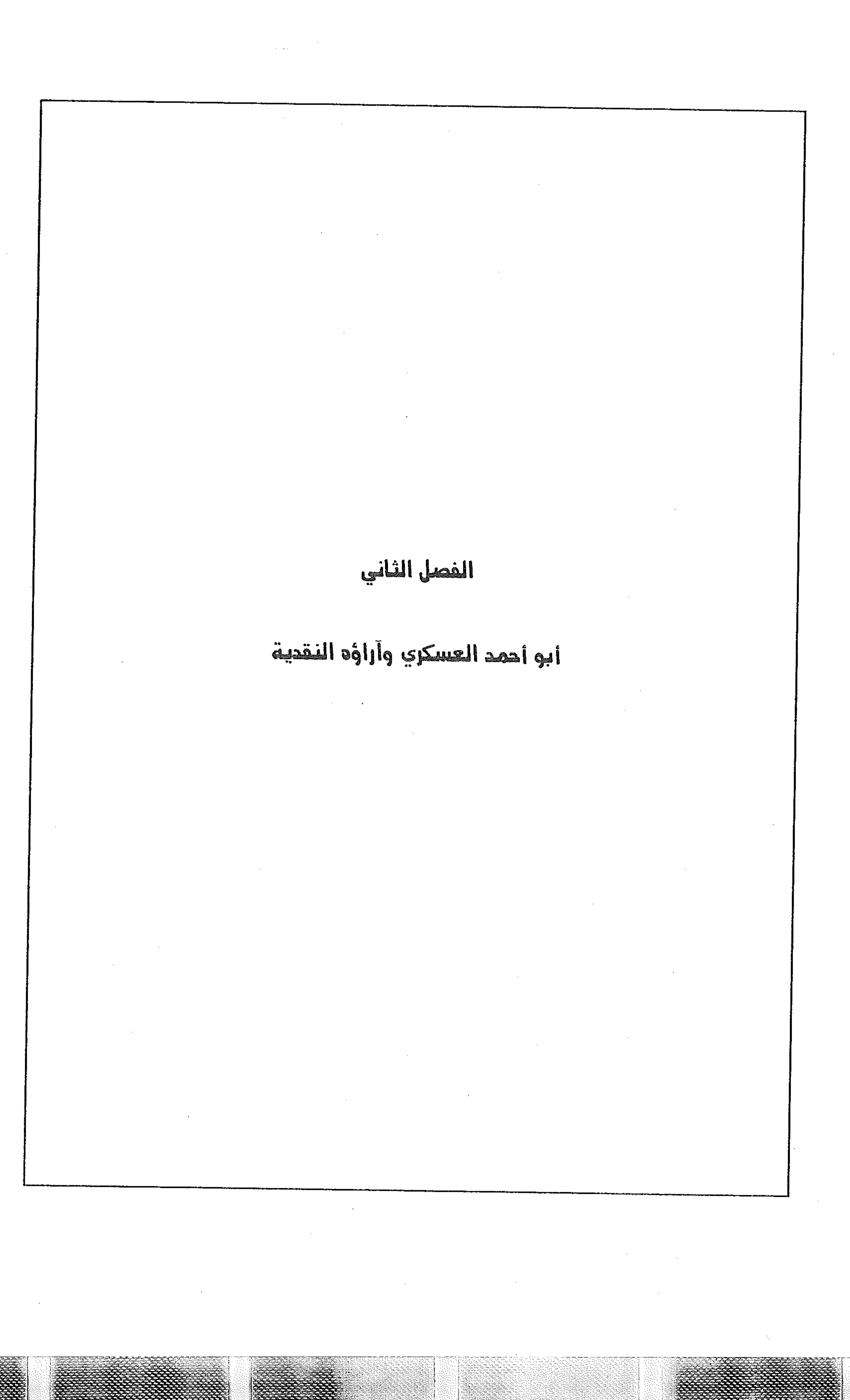
١٥- ظاظا، رضوان: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من المؤلفين، مراجعة المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٢١، ١٩٩٧.

١٦- عياد، شكري: دائرة الإبداع، دار الياس العصرية، القاهرة ١٩٧٧.

١٧- فيصل، شكري، مناهج الدراسات الأدبية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٨.

١٨- لؤلؤة، عبد الواحد: موسوعة المصطلح النقدي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٢.

١٩- النويهي، محمد: ثقافة الناقد الأدبي، مكتبة الخانجي، ط٢، بيروت ١٩٦٩.



الفصل الثاني

أبو أحمد العسكري وآراؤه النقدية

أبو أحمد العسكري وآراؤه النقدية*

تمهيد:

يعد أبو الحسن بن عبد الله العسكري (٢٣٩ - ٣٨٢هـ) واحداً من أبرز نقاد عصره الذين أسهموا في تأسيس المدرسة النقدية الأولى في النقد العربي القديم، ولعل تعدد معارفه العلمية من نقدية وفقهية ولغوية قد أسهمت في إثراء نظراته النقدية واللغوية، فضلاً عن تميزه بدقة الرواية والنقل.

وعلى الرغم من وصول أكثر من مؤلف لأبي أحمد العسكري إلينا مثل أخبار المصحفين وتصحيفات المحدثين، فقد حظي كتابه المصون في الأدب بأهمية خاصة بين مصادر النقد عند العرب، وذلك على الرغم من صغر حجمه.

فكتاب المصون في الأدب يعد مصدراً هاماً من مصادر النقد الأدبي التي اعتمد عليها النقاد العرب الذين عاصروا أبا أحمد العسكري، وذلك على الرغم من قلة الآراء النقدية الخاصة به.

وتأتي هذه الدراسة لتبحث في حياة أبي احمد العسكري وثقافته، فضلاً عن الآراء والقضايا النقدية التي أثارها العسكري في كتابه المصون، وذلك لإعادة النظر في دراسة كتاب المصون الذي تغافل عنه القدماء والمحدثون، ويعود السبب في ذلك إلى الخلط الذي أصاب اسم أبي أحمد العسكري باسم ابن أخته وتلميذه أبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) إضافة إلى شهرة أبي أحمد العسكري في مجال اللغة خصوصاً، كما أن كتابه يتميز بكثرة النقول النقدية والتعليقات النقدية القصيرة التي جعلت النقاد يعزفون إلى حد ما عن دراسته.

أبو أحمد العسكري حياته وثقافته:

لقد ساء حظ أبي أحمد العسكري عند معظم الدارسين والمحققين حياته ونسبه، إذ ركزّ الدارسون على كنيته ولقبه[1]، كما هو الحال عند جميع العلماء الذين عرفوا بكنيتهم وألقابهم فقط دون أسماء والديهم وأجدادهم، وهذا ما حصل فعلاً مع أبي أحمد العسكري الذي أغفل الدارسون اسمه واسم أبيه وجده، فوقع خلط عجيب في اسمه، ولا سيما أن مدينة عسكر مكرم التي ينتهي إليها العسكري قد أنجبت عدداً كبيراً من مشاهير العلماء في شتى ضروب العلم والمعرفة والعلم مما جعل هؤلاء العلماء يعرفون بكنيتهم وألقابهم، فأصبح اسم العسكري هو اللقب الذي يجمعهم.

واختلف العلماء إذن ليس فقط في اسم أبيه بل في اسم جده أيضاً، إذ أسماع بعضهم بأحمد وزيد وإسماعيل ثم حسين[2]، بيد أن أكثر الأسماء تداولاً هو الحسن بن عبد الله بن إسماعيل بن حكيم أبو أحمد العسكري[3]. وهذا الاسم يتشابه مع اسم ابن أخته وتلميذه أبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) والمسمى الحسن بن عبد الله أيضاً، كما أن التماثل والتشابه لم يكن من حيث الاسم والنسب فقط بل من حيث الاهتمام المعرفي والمنهج العلمي.

كما اتفق دارسو حياة أبي أحمد العسكري على تاريخ مولده، وتاريخ وفاته إلى حد كبير، وذلك بسبب مكانة أسرة العسكري العلمية التي اهتمت بتاريخ مولد أبنائها، فقد ولد أبو أحمد العسكري في مدينة عسكر مكرم بنواحي خوزستان عام ٢٩٣ للهجرة بينما كانت وفاته عام ٣٨٢ للهجرة تقريباً[4].

وقد حرص والد العسكري على أن يرسله إلى مشاهير العلماء ليتتلمذ على أيديهم وينهل من معين معرفتهم وسعة علمهم، حيث تتلمذ على أيدي شيوخ أجلاء عرفوا بالأمانة والدقة وتنوع مصادر العلم والمعرفة ومنهم: أبو بكر بن دريد، ونفطويه وأبو الحسن الأخفش الصغير وأبو بكر الصولي وابن جرير الطبري وغيرهم من العلماء المشهورين الذين عرفوا بسعة العلم في القرن الرابع الهجري(٥).

وقد أثرت هذه الكوكبة من الشيوخ الأجلاء الذين عرفوا في حقول اللغة والأخبار والأدب والتاريخ والحديث في فكر أبي أحمد العسكري وعلمه ومنهجه من حيث الدقة في تناول الخبر وروايته ومعاينته. ولذا أصبحت مصنفات العسكري مصدراً هاماً ومرجعاً أساسياً من مراجع العلم والمعرفة لما تحتويه من تنوع معرفي ودقة علمية.

وأما تلاميذ العسكري فهم كثر، ويتمتعون بسمعة علمية جيدة في شتى ضروب العلم والمعرفة، وهذا ما يعكس المستوى العلمي الذي وصل إليه شيخهم العسكري، حيث استفاد تلاميذه من قدراته المختلفة في الأدب والأخبار واللغة والتاريخ والحديث. ومن أشهر تلاميذه أبو بكر أحمد بن يحيى الأصفهاني المعروف باليزدي، وأبو علي الحسن بن علي المقرئ الأهوازي، والقاضي أبو بكر الباقلاني، وكذلك أبو هلال العسكري الذي تربطه رابطة علمية واجتماعية بشيخه أبي أحمد العسكري، فأبو هلال هو ابن أخت أبي أحمد العسكري(٦).

وقد ذاعت شهرة أبي هلال العسكري في القرن الرابع الهجري من خلال مصنفاته الكثيرة ومنها: ديوان المعاني وكتاب الصناعتين. ولعل المتفحص لكتاب الصناعتين الذي يعتمد على نقولات مختلفة لشيوخ العلم في شتى ضروب الفن

في الشعر والنثر يلحظ بشكل جيد التشابه بينه وبين مصنف أبي أحمد العسكري الموسوم بالمصون في الأدب الذي يعتمد أيضاً على النقولات الأدبية واللغوية لمشاهير العلم والمعرفة، وهذا ما يعكس تأثير الأستاذ في تلميذه.

وتتضح مكانة أبي أحمد العسكري العلمية من خلال تنوع مصنفاته التي اشتملت على موضوعات في اللغة والتاريخ والأخبار ونوادر الناس وحكمهم، إضافة إلى مشاركته الجيدة في علوم الحديث والرواية ومعرفة الصحابة. فقد ألف أبو أحمد العسكري المصنفات التالية(٧):

١- كتاب المصون في الأدب.

٢- البديع.

٣- الحكم والأمثال.

٤- علم المنطق.

٥- علم النظم.

٦- تصحيح الوجوه والنظائر.

٧- راحة الأرواح.

٨- تصحيفات المحدثين.

٩- التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم.

١٠- صناعة الشعر.

١١- الزواجر والمواعظ.

١٢- شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف.

١٣- كتاب في معرفة الصحابة.

١٤- الورقة.

١٥- نوادر اللغة العربية.

١٦- ما لحن فيه الخواص من العلماء.

١٧- المختلف والمؤتلف.

فهذه المصنفات تؤكد تميز العسكري وسعة علمه وثقافته، فهو عالم في اللغة والأدب وعلم المنطق وتاريخ الأمم الماضية، وهذا ما يعكس طبيعة الأساتذة الأجلاء الذين نهل العسكري من علمهم الواسع، وكذلك يظهر بوضوح الأسباب التي جعلت تلامذة العلم يقبلون على دروس أبي أحمد العسكري.

المعايير والقضايا النقدية في كتاب المصون:

تناول أبو أحمد العسكري في كتابه المصون في الأدب عدة أبواب في الأدب والبلاغة والأخبار، فضلاً عن المعايير والقضايا النقدية التي كانت محور الاهتمام عند دارسي النقد العربي القديم، ومن هذه الأبواب: باب في نقد الشعر ومفهومه، تناول فيه النقد اللغوي مبرزاً أهمية الصورة والمضمون الشعري من خلال التفسير والشرح اللغوي لمعنى البيت الشعري، وهذا ما يعكس ثقافة العسكري اللغوية، ثم باب في الأوصاف والتشبيهات، حيث شرح أنواع التشبيه عند العرب، وبين أهمية التشبيه المتجاوز والغلو في الصورة التشبيهية، بالإضافة إلى موضوع تعدد التشبيهات في بيت الشعر الواحد، وهذا ما يظهر بوضوح الاهتمام اللغوي في إبراز القدرة اللغوية على تقديم

المترادفات اللغوية من خلال بيت الشعر الواحد، وهذا ما كان يرضي اللغـويين العرب القدماء الذين شكلوا الكوكبة الأولى التي نظـرت في الشـعر ونقدتـه إلى جانب علماء الدين. كمـا تنـاول في بـاب آخـر السـرقات الشـعرية، ثـم بـاب الموازنات الشعرية، وباب أخبار البلغاء والبلاغة، ثم الأمثال والنوادر.

ولعل عنوان الكتاب (المصون في الأدب) يجسـد غايـة العسـكري وهدفـه، فهو يحفظ ويصون الآراء والقضايا النقدية وأخبار البلغـاء الـتي سـادت عصـره، بحيث شكلت هذه الآراء والقضايا النقدية المرجعيات الأساسية النقدية العربية في مرحلة مبكرة من مراحل النقد الأدبي عند العرب.

بيد أن الدارس لكتاب المصون يلاحظ أن الآراء والمعايير والقضايا النقديـة التي تعود إلى أبي أحمد العسكري قليلة إلى حد مـا، ولكـن هـذه الآراء والقضـايا كانت موضع اهتمام النقاد العرب الذين سبقوه أيضاً. وعلى الـرغم مـن ذلـك، فإن كتاب المصون كتاب مهم جمع فيه العسكري آراء النقاد ومواقفهم، كمـا قـدم فيه نماذج وشواهد من الشعر العربي تشرح المعايير النقدية التي حفل بها الكتاب.

ولهذا فإن الدارس يلاحظ أن الآراء والقضايا النقدية، وكذلك التركيز على فـن التشـبيه عنـد العـرب تعكـس طبيعـة المدرسـة النقديـة المحافظـة في عصـره، فالعسكري لغوي، وفقيه، ومهتم بالأخبار والنوادر، ولهذا لم يلتفـت إلى موضـوع البديع والاستعارة، بل توقف عند فن التشبيه وتعدده في البيت الواحد لأنه يمثـل رغبة عند اللغويين الذين يرون في القدرة على التشبيه والتشبيه المتعـدد في البيـت الواحد براعة لغوية ترضي اهتمامهم.

وقد اشتمل كتاب المصون لأبي أحمد العسكري على الآراء والمعايير والقضايا النقدية التالية:

١ - معيار الذوق الشخصي والإحساس الفني:

يرد أبو أحمد العسكري معايير النقد الأدبي إلى الذوق الشخصي والإحساس الفني، فالنقد لا يعتمد على القدرة اللغوية أو المعرفة الشعرية فحسب، وإنما يعتمد على الموهبة والذوق في قراءة العمل الفني والإحساس بجوانبه الجمالية. ولذلك يرد العسكري المقولة التي تؤكد أن معرفة الشعر شيء ونقده شيء آخر، ولو كانت معرفة الشعر ونقده تؤديان إلى خلق الموهبة الشعرية لكان العلماء أكثر قدرة على قول الشعر من غيرهم. يقول: "قال أبو بكر: نقد الشعر وترتيب الكلام، ووضعه مواضعه، وحسن الأخذ، والاستعارة، ونفي المستكره والجاسي، صنعة برأسها، ولا تراه إلا لمن صحت طباعهم، واتقدت قرائحهم، وتنبهت فطنهم، وراضوا الكلام، ورووا وميزوا.

هذا شاعر حاذق مميز ناقد، مهذب الألفاظ، مثل البحتري، لم يكمل لنقد جميع الشعر. ولو أن نقد الشعر والمعرفة كان يدرك بقول الشعر وبالرواية، لكان من يقول الشعر من العلماء ويعرض له أشعر الناس"[٨].

فالعسكري يؤكد أن نقد الشعر والعلم به لا يحتاج إلى أن يكون الناقد شاعراً، كما أنه ليس من الضرورة أن تتوفر المعرفة النقدية بأمور الشعر وخباياه لدى الشاعر. فالشعر يحتاج إلى موهبة وقدرة لغوية ومعرفة فنية، بينما يجب على الناقد أن يمتلك الذوق والإحساس الفني، والثقافة اللغوية والمعرفة النقدية. يقول: "هذا الخليل بن أحمدن وحماد الراوية، وخلف،

والأصمعي، وسائر من يقول الشعر من العلماء، ليس شعرهم بالجيد من شعر زمانهم، بل في عصر كل واحد منهم خلق كثير ليس لجماعتهم علم واحد من هؤلاء وكلهم أجود شعراً. فقد يقول الشعر الجيد من ليس له المعرفة بنقده، وقد يميزه من لا يقوله"[٩].

ولعل مقولة ابن المقفع الكاتب العباسي المعروف التي يسوقها العسكري في هذا المقام تبين أن العلماء من أكثر الناس معرفة بأمور الشعر، ولكنهم لا يمتلكون الموهبة لقول الشعر وإبداعه، يقول العسكري: "وقد قيل لابن المقفع: لم لا تقول الشعر مع علمك به؟، فقال: أنا كالمسنّ أشحذ ولا أقطع"[١٠].

ولعل في تعبير العسكري عن إعجابه واستحسانه ببيت ابن الرومي واستحسانه له ما يدل على رهافة الإحساس، وجمال التذوق، حيث يقول العسكري: "وقال ابن الرومي فأحسن في وصف غروبها:

كأن حنوّ الشمس ثم غروبها   وقد جعلت في مجنح الليل تمرض

تخاوص عينٍ من أجفانها الكرى   يرنق فيها النوم ثم تغمض"[١١]

فهذه اللوحة البسيطة تنقل صورة جميلة لغروب الشمس وهي تغرب، وهذه الصورة تشبه حالة الإنسان وقد أصابه النعاس. وهي مرحلة تشبه أصيل الشمس في لحظة غيابها. ولعل هذه الصورة هي التي أعجبت العسكري، فعدّها صورة جميلة أحسن الشاعر في إبداعها، وهذا يجسد قدرة العسكري على الإحساس بالقيمة الجمالية للصورة، وعلى ذوقه الفني أيضاً.

ولذا فإن "قضية الذوق الأدبي قضية نقدية تتناول الحسن والقبح في الأثر الفني، اعتماداً على أصول الجمال. ولذلك فهي تدخل فيما يسمونه اليوم بالنقد الجمالي. وهذا النوع من النقد لا يعني بالنقد التاريخي، أو اللغوي، أو بصحة النص أو خطئه، وإنما يدخل فيه النقد البياني، الذي يتصل اتصالاً وثيقاً بأصول الجمال. فهو متعلق، إذن، بأمور الإحساس والشعور"[١٢].

٢ - معيار الجودة الشعرية:

يعيد العسكري طرح موضوع بناء القصيدة الشعرية الذي يقوم على التلاحم في البناء، وسهولة اللغة، ولين الألفاظ بحيث يسهل على القارئ إنشادها، كما يؤكد ضرورة أن يقوم البيت بنفسه بعيداً عن التضمين، لأن التضمين - من وجهة نظره- عيب في الشعر، يقول: "أخبرنا الفسوي قال: حدثني يموت بن المزرِّع قال: سمعت الجاحظ يقول: أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، كأنه قد سُبك سبكاً واحداً، وأفرغ إفراغاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري فرس الرهان، وحتى تراها متفقة ملساً، ولينة المعاطف سهلة، فإذا رايتها متخلعة متباينة، ومتنافرة مستكرهة تشق على اللسان وتستكدّه، ورأيت غيرها سهلة لينة رطبة متواتية، سلسة في النظام، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد، لم يخف على من كان من أهله. من ذلك قوله:

من كان ذا عضد يُدركْ ظلامته … إن الذليل الذي ليس له عضدُ

تنبو يداه إذا ما قلَّ ناصرهُ … ويأنف الضيم إن اثرى له عدد"[١٣]

فمعيار الجودة في الشعر عند العسكري يؤكد ضرورة استكمال المعنى الشعري في البيت الواحد وعدم تجاوزه إلى البيت الثاني، وكأن العسكري يصر على أن يقوم شطر البيت الواحد بمعنى البيت كله لأنه يتضمن معنى مستقلاً وسهلاً مثل الحكمة أو الوعظ أو المثل بحيث يسهل حفظه. يقول: "وأنشد أبو بكر محمد بن يحيى أبيات ابن الرومي:

ومُهفهفٍ تمّتْ محاسنه ... حتى تجاوز منتهى النفسِ

تصبو الكؤوسُ بين مراشفه ... وتهشُّ في يده إلى الجَسِّ

أبصرتُه والكأسُ بين فمٍ ... منه وبين أنامل خمسِ

فكأنها وكأن شاربها ... قمر يقبل عارضَ الشمس

فقال أبو بكر: قد أحسن وملح، غلا أنه جاء بالمعنى في بيتين، واقتضى للبيت الأول ديناً على البيت الثاني، وخير الشعر ما قام بنفسه وكمل معناه في بيته، وقامت أجزاء قسمته بأنفسها، واستغنى ببعضها لو سُكت عن بعض، مثل قول النابغة:

فلست بمستبقٍ أخاً لا تلمُّه ... على شعثٍ أيُ الرجال المهذبُ

فهذا أجلّ كلام وأحسنه. الا ترى أن قوله فلست بمستبق أخاً لا تلمه، كلام قائم وأحسنه"(١٤).

٣ - الموازنة بين الشعراء:

شغل النقد العربي في مرحلة مبكرة من التاريخ الأدبي عند العرب بقضية الموازنة بين الشعراء، ولعل فكرة الطبقة في كتاب ابن سلام الجمحي (ت ٢٣٢هـ) (طبقات فحول الشعراء) تقوم على مبدأ الموازنة بين الشعراء، ومن ثم تم إدراجهم في طبقات معينة.

وتقوم الموازنة بين الشعراء من حيث تنوع الأغراض الشعرية، أو الصورة الفنية، أو الموازنة الشعرية بين بيت شعري لهذا الشاعر وبيت لذلك الشاعر.

فقد تناول العسكري في باب الموازنة بين الشعراء عدداً من الموازنات التي يحكم من خلالها على شعر الشاعر قياساً إلى شاعر آخر أو إلى شعراء آخرين لهم أشعار في المضمون الشعري نفسه أو الموازنة من حيث اللمحات الفنية بين الشعراء.

وقد بين العسكري أن مهمة الناقد صعبة وتفوق مهمة الصيرفي في نقد الدنانير، وهذا يؤكد أن الموازنة بين الشعراء من حيث المضمون أو البعد الفني مهمة صعبة. يقول: "أخبرنا أبو بكر النديم قال: حدثني يحيى بن علي أبو أحمد قال: نازعني محمد بن القاسم بن مهرويه يوماً فقال: دعبل أشعر من أبي تمام. فقال له: بأي شيء قدمته؟ فلم يأت بمقنع، فجعلت أنشده محاسنهما فيرى محاسن أبي تمام أكثر وأطرز، فأقام على تعصبه، فقلت فيه:

يا أبا جعفر المحكم في الشعـ ـر وما فيك آلةُ الحكام

إن نقد الدينار إلا على الصيّـ ـرف صعب، فكيف نقدُ الكلام

قد رأيناك ليس تفرقُ في الأشـ ـعار بين الأرواح والأجسام"[١٥]

كما اشتملت الموازنة بين الشعراء على موازنة البيت المفرد في موضوع معين مع ما يماثله عند جميع الشعراء، ولعل هذه الموازنة تجسد التعميم في الأحكام، كما تظهر النظرة الجزئية إلى العمل الفني من خلال معيار البيت المفرد الذي ينطلق منه الناقد للحكم على كل الشعراء. يقول العسكري: "أخبرنا محمد بن يحيى قال: حدثنا أبو العيناء قال: سمعت الأصمعي يقول: أحسن ما قيل في اللون قول عمر بن أبي ربيعة:

وهي مكنونة تحيّر منها … في أديم الخدين ماء الشباب

شفّ عنها محقّق جنديٌّ … فهي كالشمس من وراء السحاب"[١٦]

كما يردد العسكري في موضع آخر من كتابه فكرة الموازنة بين الشعراء من خلال الأحكام الفردية المطلقة وغير المعللة. يقول: "سمعت أبا بكر يقول: سمعت محمد بن يزيد يقول: لو سئلت عن أحسن أبيات تصرفت من المراثي لم أختر على أبيات الخريمي:

ألم ترني أبني على الليث بيته … وأحثو عليه التُّربَ لا أتخشّع

وأعددته ذخراً لكل ملمة … وسهم المنايا بالذخائر مولع

وإبني وإن أظهرت مني جلادة … وصانعت أعدائي عليه لموجع

ولو شئت أن أبكي دماً لبكيته … عليه ولكنْ ساحة الصبر أوسع"[١٧].

٤ - معيار النقد اللغوي:

يقوم النقد عند أبي أحمد العسكري على مبدأ النقد اللغوي، وتوجيه المعاني الشعرية توجيهاً لغوياً يعتمد مبدأ شرح الأبيات الشعرية من حيث الكلمات الغامضة والتفسير اللغوي ثم الاعتماد على الموروث المعرفي من حيث العادات والتقاليد في النظر إلى الأبيات الشعرية وشرحها. يقول: "قال النابغة:

تجلو بقادمتي حمامة أيكة ... برداً أسف لثاته بالإثمدِ

كالأقحوان غداة غبٌ سمائه ... جفت أعاليه وأسفله ندى

أراد: تجلو بشفتيها إذا تكلمت أو ضحكت. وشبه شفتيها بقادمتي حمامة لرقتها. "وأسف لثاته بالإثمد" كانوا يجعلون الكحل في أصول الأسنان ليشرق السواد مع البياض. وكان ذلك مما يستحسنونه ولا سيما إذا كانت اللثة بيضاء غير حمراء. فكرهوا أن تكون اللثة بيضاء كالأسنان. فغيروها بذلك. ثم قال: كالأقحوان"، رجع إلى وصف الثغر فوصفه بالأقحوان لبياض نوره وطيبه. "جفت أعاليه وأسفله ندى" شبهه بالأقحوان في هذه الحال، وذلك أن الأقحوان إذا كان في غبٍّ مطر ولم تطلع عليه الشمس فهو ملتف مجتمع غير منبسط، وكذا كل الأنوار يكره أن يشبّه الثغر به في هذه الحال فيكون كالمتراكب بعضه على بعض، فشبهه بالأقحوان إذا أصابته الشمس فقال: "جفت أعاليه"، يريد انبسطت وذهب تجعدها. وقال: و"أسفله ند" فاحترز من أن يكون جف وذوى كله فقال: وأسفله ندى"[١٨].

ولعل المرجعية اللغوية قد فرضت على العسكري هذا التوجه في تفسير الأبيات الشعرية من حيث حل الشعر إلى النثر، ثم توضيح معاني المفردات

اللغوية دون الاهتمام بالصورة الشعرية التي تجسد المعنى الشعري، وتجعل من العمل الإبداعي عملاً إبداعياً. يقول العسكري شارحاً البيتين التاليين: "قال أعرابي:

وبيت ليس من شعر وصوف ... على ظهر المطية قد بنيتُ

ولحم لم يذقه الناس قبلي ... أكلت على خلاء واشتويتُ

يعني عملت بيت شعر، والثاني أنه أكل لحم شيء لا يؤكل لحمه"[١٩].

٥ - السرقات الشعرية:

ردد العسكري كلمتي السرقة والأخذ للدلالة على أخذ بعض الشعراء المعاني الشعرية من بعض، ولعل هذا التماثل أو التوارد في المعاني الشعرية هو نوع من الثقافة العسكرية المشتركة بين الشعراء، ويبدو أن الاختلاف بين الشعراء يكمن في إعادة صياغة هذه المعاني في صور شعرية جميلة تدل على إبداع الشاعر وتميزه.

وقد تعددت المحاولات من الشعراء في أخذ المعنى الواحد، حيث أخذ شعراء مختلفون معنى من أحد الشعراء السابقين وقدموه بصيغ وصور إبداعية مختلفة. يقول: "أخبرني أبي قال: أخبرنا عسل بن ذكوان عن المازني قال: سمعت الأصمعي يقول: ما سبق النابغة إلى قوله:

فإنك كالليل الذي هو مدركي ... وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

ولا قال أحد من الشعراء في هذا المعنى شيئاً أحسن منه. سرقة الأخطل من النابغة وغيره، إلا أن ترتيب الكلام واحد، فقال:

فــإن أمــير المــؤمنين وفعلــه لكالدهر لا عار بما فعـل الـدهر

وأخذه الفرزدق فقال:

ولو حملتني الـريح ثـم طلبـتني لكنـت كشـيء أدركتـه مقـادرُه

وسرق سَلْمٌ الخاسر بيت الأخطل والفرزدق فقال:

وأنـت كالـدهر مبثوثـاً حبائلـه والدهر لا ملجأ منـه ولا هـربُ

ولو ملكت عنان الريح أصـرفه في كل ناحية مـا فاتـك الطلـب

وأخذه أيضاً علي بن جبلة العكوّك فقال:

وما لامرئ حاولته منك مهربٌ ولـو رفعتـه في السـماء المطـالعُ

بلـى هـارب لا يهتـدي لمكانـه ظلام ولا ضوء من الصبح سـاطع

وأخذه البحتري قوله:

ولـو رفعتـه في السـماء المطـالع

فقال:

ولو أنهم ركبوا الكواكب لم يكـن لمجدِّهم من أخذ بأسك مهـربُ"[20]

فهذه المعاني المتواردة بين الشعراء تدل على قـدرة العسـكري علـى تتبـع المعاني الشعرية، كما تبين الثقافة الشعرية المشتركة بين الشعراء، بيد أن العسكري عاش في القرن الرابع الهجري حيث كانت إشكالية اللفظ والمعنى في أوجها عنـد

النقاد العرب في القرن الرابع الهجري، ولذا فإن سرقة المعاني هي صدى لهذه الإشكالية.

كما نلاحظ أن الصياغات الشعرية لهذه المعاني المشتركة بين الشعراء مختلفة تبعاً لقدرات هؤلاء الشعراء على إعادة إنتاج هذه المعاني في صور شعرية أخرى. ولهذا السبب يلاحظ القارئ أن العسكري ردد كلمة الأخذ أكثر من كلمة السرقة إلى حد كبير وربما يعود ذلك إلى مرجعيته الدينية، وحذره في الكشف عن المعاني المشتركة بين الشعراء، ولا سيما أن هذه المعاني أعيد صياغتها بألفاظ أخرى. ومن ثم فلا يمكن استخدام مصطلح السرقة في هذا الإطار، ولهذا فضل استخدام كلمة الأخذ بدلاً من السرقة، لما للأخيرة من وقع غير مقبول.

٦ - معيار التشبيه:

لعل المرجعية اللغوية عند أبي أحمد العسكري قد أثرت في نظرته إلى فن التشبيه. فالتشبيه يدل على البراعة اللغوية من خلال قدرة الشاعر على الإتيان بتشبيهات متعددة في بيت الشعر الواحد، وهذا هو موضع إعجاب اللغويين، لأن كثرة التشبيهات تحتاج إلى قدرة لغوية كبيرة في معرفة المترادفات اللغوية وكذلك كثرة الأوصاف تحتاج أيضاً إلى مفردات لغوية. ومن هنا، فقد ردّ أبو أحمد العسكري تقسيم القدماء أنواع التشبيه بين التشبيه المتجاوز والتشبيه المصيب. يقول:

"العرب تشبه على أربعة أضرب: تشبيه مفرط، وتشبيه مصيب، وتشبيه مقارب، وتشبيه يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه. فمن المفرط قولهم للسخي: هو البحر، وسما حتى بلغ النجم. ثم زادوا في ذلك فمنه قول بعضهم:

لـه همـم لا منتهـى لكبارهـا وهمته الصغرى أجلُّ من الدهر

وله راحة لو أن معشار جودها على البرّ كان أندى من البحر

ولو أن خلق الله في مسك فارسٍ وبارزه كان الخليُّ من الذّعر"[٢١].

كما ردد العسكري ما جاء عند النقاد القدماء بشأن تعدد التشبيهات في البيت الواحد أمثال ابن أبي عون في كتابه التشبيهات[٢٢]، حيث جعل من تعدد التشبيهات ميزة للشاعر، وقدرة لغوية تحسب له. يقول: "أول من بدأ بتشبيه شيئين بشيئين في بيت واحد امرؤ القيس فقال:

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العنّاب والحشف البالي

وقال منصور النمري:

ليل من النقع لا شمس ولا قمر إلا جبينك والمذروبة الشُّرُعُ"[٢٣]

بيد أن العسكري أبدى إعجاباً بالصورة الشعرية المتولدة عن المعاني التي يتجاوز فيها الشاعر المألوف في الوصف والتشبيه، حيث يقول:

"ومن تشبيههم المتجاوز الجيد قوله:

أضاءت لهم أحسابهم ووجوههم دجى الليل حتى نظم الجزع ثاقبه"[٢٤]

ولعل العسكري أراد أن يقدم عرضاً لفن التشبيه وصوره عند العرب، إذ لم يصر على أدوات التشبيه في الأبيات الشعرية بحيث تبدو كأنها قفول تمسك بأبيات الشعر وتشبيهاته "فالصورة التشبيهية الجيدة تتعدى حدود المقارنة بين

شيء وشيء وتتجاوز وجوه التشبيه التي فتن بها البلاغيون، بل تتعدى حدود الاتكاء على استخلاص وجوه مشابهة وتعتمد على الانثيال العاطفي وتدفق الألوان التي تسفح ظلالاً إيحائية حيث تمنح قيمتها من تموجات الشعور. أما إذا لبث التشبيه يحوم على جدار المعمار الفني للقصيدة وظل خانعاً لقبضة الحيل الذهنية والأحابيل الوهمية فإنه قد يثير فنياً إعجابنا بـ "العقل" الذي يصنع لا العاطفة التي تتدفق"(٢٥).

بيد أن أبا أحمد العسكري قد قدم أمثلة لتشبيهات أسماها بالتشبيهات العجيبة، ولربما جاءت التسمية لإبراز قدرة الشاعر على الإتيان بالصورة التشبيهية بدون استخدام أدوات التشبيه. يقول: "ومن عجيب التشبيه قوله:

لعينك يوم البين أسرع واكفاً   من الغصن المطور وهو مروح"(٢٦)

كما خرج العسكري عن التشبيهات المألوفة عند العرب التي رددها النقاد والبلاغيون من قبل مثل تشبيه الرجل بالأسد، والمرأة بالشمس، حيث قدم أمثلة شعرية فيها صورة تشبيهية من حيث كثرة عناصرها المشكلة لها، إذ يقول:

"وقال الأصمعي: سمعت أعرابياً يقول: إنكم معاشر أهل الحضر لتخطئون المعنى، وإن أحدكم ليصف الرجل بالشجاعة فيقول: كأنه الأسد، ويصف المرأة بالحسن فيقول: كأنها الشمس، لم تجعلون هذه الأشياء بهم أشبه؟ ثم قال: والله لأنشدنك شعراً يكون لك إماماً، ثم أنشدني:

إذا سألت الورى عن كل مكرمةٍ   لم تلف نسبتها إلا إلى الهولِ

فتى جواداً أنال النيل نائله   فالنيل يشكر منه كثرة النيلِ

والمـوت يرهـب أن يلقـى منيّتـه   في شدةٍ عنـد لـفّ الخيـل بالخيـلِ

لـو بـارز الليـل غطتـه قوادمـه   دون الخوافي كمثل الليل في الليـل

أمضى مـن الـنجم إن نابتـه نائبـةٍ   وعند أعدائه أجرى من السـيل"[٢٧]

فهذه اللوحة الشعرية تجسد الاستعارة البعيدة ولا سيما عندما يقول الشاعر "إذا سألت الورى" حيث جعل من الورى إنساناً، وهذا نوع من التداخل بين فن الاستعارة وفن التشبيه عند العسكري، ولذلك يلاحظ الدارس هنا أن هذه اللوحة تبرز الصورة الشعرية القائمة على فن الاستعارة والتشخيص أكثر من التشبيه، ولعل العسكري قد قصد من هذه اللوحة البيت الأخير فيها الذي يقوم على التشبيه، حيث استخدم الشاعر فيه أداة التشبيه التي تعقد صلة أو مماثلة بين شيئين متشابهين.

الهوامش

* نشر هذا الفصل في مجلة جامعة البعث- حمص - سورية، المجلد رقم ٢٥، العدد الأول ٢٠٠٣م.

١- انظر، ابن العماد، عبد الرحمن بن أحمد: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق محمد أرناؤوط، دار ابن كثير، ط١، بيروت، ١٩٨٩، ج١/ ص٤٣٠.

- ابن خلكان، أحمد بن محمد: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، د. ت.، ج٢/ ص٨٣.

- السمعاني، عبد الكريم بن محمد: الأنساب، شرح محمد عوامة، بيروت، د. ت، ج٨/ ص٤٥٢.

٢- العسكري، أبو أحمد الحسن بن عبد الله: تصحيفات المحدثين، تحقيق محمود ميرة، المطبعة العربية، القاهرة ١٩٨٢، ص٥ (مقدمة المحقق).

٣- العسكري، أبو أحمد الحسن بن عبد الله، المصون في الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ودار الرفاعي بالرياض، ١٩٨٢، ص٣ (مقدمة المحقق).

٤- المصدر نفسه، ص٣ (مقدمة المحقق).

- انظر، القفطي، علي بن يوسف أنباء الرواة على أنباء النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي في القاهرة، ومؤسسة الكتب الجامعية في بيروت ١٩٨٦، ج١/ ص ٣٤٦.

٥- انظر. العسكري: المصون في الأدب، ص٤ (مقدمة المحقق).

- تصحيفات المحدثين، ص٩ (مقدمة المحقق).

٦- انظر. العسكري: تصحيفات المحدثين، ص ١٠ (مقدمة المحقق).

- المصون في الأدب، ص٤ (مقدمة المحقق).

- الحموي، ياقوت: معجم الأدباء، دار المستشرق، بيروت، د. ت، ج١/ ص ٢٣٧.

٧- انظر، العسكري: المصون في الأدب، ص٦-٧ (مقدمة المحقق).

- تصحيفات المحدثين، ص١٤ (مقدمة المحقق).

٨- العسكري: المصون في الأدب، ص٥.

٩- المصدر نفسه، ص٥.

١٠- المصدر نفسه، ص٦.

١١- المصدر نفسه، ص٤٢-٤٣.

١٢- طه، هند حسين: النظرية النقدية عند العرب، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨١، ص٢٢٧.

١٣- العسكري: المصون في الأدب، ص٦-٧، صاحب بيت الشعر هو الشاعر الأجرد الثقفي.

١٤- المصدر نفسه، ص٨-٩، كلمة بالجسّ في بيت الشعر تروى بالحبس أيضاً.

١٥- المصدر نفسه، ص١١.

١٦- المصدر نفسه، ص١٣، معنى المحقق هو الذي عليه وشيء شبه الحقق، والجندي نسبة إلى الجند، بالتحريك، وهو موضع باليمن.

١٧- المصدر نفسه، ص١٤.

١٨- المصدر نفسه، ص٨٦-٨٧.

١٩- المصدر نفسه، ص١٥٦.

٢٠- المصدر نفسه، ص٩٨-١٠٠.

٢١- المصدر نفسه، ص٥٧-٥٨.

٢٢- انظر ابن أبي عون: التشبيهات، تحقيق محمد عبد المعين خان، كمبرج، ١٩٥٠، ص١٥٢-١٥٣.

٢٣- العسكري: المصون في الأدب، ص٦٥-٦٦.

٢٤- المصدر نفسه، ص٥٨.

٢٥- عيد، رجاء: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٩، ص١٧٦-١٧٧.

٢٦- العسكري: المصون في الأدب، ص٦٠.

٢٧- المصدر نفسه، ص٦١-٦٢.

المصادر والمراجع

١- ابن خلكان، أحمد بن محمد: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

٢- السمعاني، عبد الكريم بن محمد: الأنساب، شرح محمد عوامة، بيروت، د.ت.

٣- طه، هند حسين: النظرية النقدية عند العرب، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١.

٤- العسكري، أبو أحمد الحسن بن عبد الله: تصحيفات المحدثين، تحقيق محمود ميرة، المطبعة العربية، القاهرة، ١٩٨٢.

- المصون في الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، دار الرفاعي بالرياض، ط٢، ١٩٨٢.

٥- ابن العماد، عبد الرحمن بن أحمد: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، دار ابن كثير، ط١، بيروت، ١٩٨٩.

٦- ابن أبي عون، التشبيهات، تحقيق محمد عبد المعين خان، كمبردج، ١٩٥٥.

٧- عيد، رجاء: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٩.

٨- القفطي، علي بن يوسف: إنباه الرواة على أبناء النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكري العربي بالقاهرة ومؤسسة الكتب الجامعية في بيروت، ١٩٨٦.

٩- ياقوت الحموي: معجم الأدباء، دار المستشرق، بيروت، د.ت.

الفصل الثالث

أثر البيئة الطبيعية في الشعر
عند النقاد العرب القدماء

أثر البيئة الطبيعية
في الشعر عند النقاد العرب القدماء*

تمهيد:

إن مفهوم البيئة لا يقتصر على المفهوم الجغرافي أو المكاني بل يتعداه ليشمل الأحداث السياسية، والتيارات الثقافية، والأوضاع الاجتماعية بكل مظاهرها التي تعيشها الأمة وتمر بها. والبيئة التي بصددها هذا البحث هي البيئة الطبيعية المتمثلة بالمكان الجغرافي وما فيه من طابع صحراوي أو طابع ريفي زراعي خصب. فالبيئة الصحراوية يقطنها أهل البادية وأما البيئة الزراعية الخصبة فيقطنها أهل الحضر(١).

وقد كان لهذين المظهرين أثر على الأدب سواء أكان شعراً أم نثراً، فالأدب هو نتاج الفكر والحس الإنساني، ولابد للبيئة من أن تترك آثارها على طبيعة الإنسان ولغته فيها سواء أكان بدوياً خشن الطبع وعر اللغة أو حضريا لين اللغة، وذلك من حيث الألفاظ والأساليب التي يلمسها المرء بكل يسر في لغة أبناء البادية وأبناء الحضر. ولهذا فإن المرء يجد فوارق كبيرة في بناء الصور والأخيلة والأساليب والتعابير بين أبناء البدو وبين أبناء الحضر(٢).

فالبيئة تؤثر بشكل مباشر على نفس الفنان وعلى مادة فنه وهي اللغة بكل ما ينتج عنها من ألفاظ ومعان وتراكيب وصور وأساليب تعبير مختلفة تعطي العمل الفني الإبداعي سمة وهوية خاصة مميزة له عن غيره من الأعمال(٣).

كما أن الفن بعامة، والشعر بخاصة عبارة عن ظاهرة جمالية تنتج عن انفعال الإنسان بالبيئة الطبيعية وبالوجود من حوله. فالفن سواء أكان شعراً أم نثراً هو

تعبير وتجسيد لهموم الإنسان وآلامه وأفراحه، وإن هذه الهموم والأفراح تظهر في صورة جمالية فنية يبدعها الفنان وينسجها من خيوط هذه المعاناة التي يعيشها في بيئته التي تؤثر فيه ويتفاعل مع مكوناتها ومعطياتها بحيث تصبح جزءاً من كيانه وروحه ووجوده(٤).

كما تشكل الموهبة والدربة أساساً مهماً في الصناعة الشعرية، فإن الشعر يعتمد، إضافة إلى ذلك، في الجماعات الإنسانية على الغزيرة المتمثلة بالطبع المواتي للشعر والبيئة والأعراف. يقول الجاحظ: "وإنما ذلك (أي قول الشعر) على قدر ما قسم الله لهم من الحظوظ والغرائز والبلاد والأعراف"(٥). ولهذا فإن البيئة من العناصر المهمة في التأثير في نفسية الفنان شاعراً كان أم غير شاعر وذلك من حيث اللغة وهي مادة الأديب. فالبيئة المكانية لها تأثيرها في الشاعر ولغته من حيث الصلابة والوعورة حيناً، وكذلك في سهولة القول مرة أخرى. كما لها أثرها فيما ينتج عن اللغة من تشبيهات وصور(٦).

فهذه اللغة التي يبدعها الشاعر البدوي أو الحضري المتأثر ببيئته ومكان عيشه وإلهامه كانت موضع عناية النقاد العرب القدماء، حيث انتشرت آراؤهم النقدية في بطون كتب التراث، ولهذا فسوف يحاول هذا البحث رصد آراء النقاد عن أثر البيئة في الشعر، وقد كشف البحث عن ملحوظات النقاد العرب وعنايتهم بالموضوعات التالية في إطار بحثهم عن العلاقة بين البيئة والشعر:

أولاً: أثر البيئة في استحضار قريحة الشاعر في قول الشعر.

ثانياً: أثر البيئة في بناء القصيدة العربية.

ثالثاً: البيئة وأثرها في اللغة وألفاظها ومعانيها وتشبيهاتها.

(١)

لقد تناول التراث النقدي العربي القديم موضوع أثـر البيئـة في استحضـار واستثارة قريحة الشاعر لقول الشعر، حيث رأى النقاد العرب أن البيئة هي المحرك الأول لمشاعر الشاعر وأحاسيسه، بحيث يصبح جزءاً من بيئته ويتشكل بتشـكلها. كما أن الشاعر لا يمكن له أن يبدع في غير إطاره المكاني أو البيئـي الـذي جبلـت وتكونت فيه مشاعره وأحاسيسه. فها هو ذا النابغة يعود إلى بيئته البدوية فيشرب من لبن إبلها ويستنشق رائحة شيحها وقيصومها لكي يستحضر قريحته الشـعرية، ويسترد غربته المكانية. يقول صاحب كتاب طبقات فحول الشعراء: "حـدثنا ابـن سلام قال، ذكر مسلمة بن محارب، عن أبيه، قال: دخل النابغة علـى عثمـان بـن عفان، فقال: استودعك الله يا أمير المؤمنين واقرأ عليك السلام، قـال: لمـه؟ قـال أنكرت نفسي، فأردت أن أخرج إلى إبلي فأشرب مـن ألبانهـا وأشـم مـن شـيح البادية. وذكر بلده"[٧].

وبينت مصادر التراث العربي أن للبيئة أثرها في الشعر والشاعر علـى حـد سواء.

وقد لاحظ الشعراء والنقاد الفرق بين بيئة العراق وبيئة الشـام وأثـر ذلـك على الشعر والشعراء معاً. ويقول المرزباني: "حدثنا أبو عبـد الله الحكيمـي وأبـو بكر الصولي قالا: حدثنا محمد بن موسى البربري قال: حدثني إبـراهيم بـن أبـي الحسن قال: رأيت محمد بن أبي العتاهية يجيء إلى إسماعيل بـن هشـام بـن أبـي يوسف فسمعته يقول: أنشدت أبا العتاهية شعراً من شعري فقال لي: أخـرج إلى الشام، قلت: لم؟ قال: لأنك لست من شعراء العـراق، أنـت ثقيـل الظـل مظلـم الهواء جامد النسيم"[٨].

وشكلت البيئة المكانية مصدر شحذ قريحة الشاعر ومصدر إلهامه. فإذا عسر على الشاعر قول الشعر، فإنه سرعان ما يلجأ إلى بيئته وبخاصة البيئة الطبيعية المحيطة بمكان إقامته لتحرك مشاعره وتبعث فيه الأحاسيس لقول الشعر. فقد "قيل لكثير يا أبا صخر كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ قال: أطوف في الرباع المخلية والرياض المعشبة فيسهل علي أرصنه ويسرع إلي أحسنه، وقال أيضاً إنه لم يستدع شارد الشعر بمثل الماء الجاري والشرف العالي والمكان الخضر الخالي"[٩].

فالمكان الخضر الخالي هو المكان الذي يصفو فيه الشاعر متأملاً مظاهر الكون وأسرار الطبيعة من حوله مما يحرك مشاعره ويستدعي أجمل الصور الشعرية إليه.

فالخلوة شيء أساسي لخلق الشعر وشحذ قريحة الشاعر. ولعل هذه الحال لم تقتصر على الشاعر كثير عزة وحده وإنما كانت سمة الشعراء بعامة. يقول ابن رشيق في الفكرة نفسها: "وروى أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر ركب ناقته، وطاف خالياً منفرداً وحده في شعاب الجبال وبطون الأودية والأماكن الخربة الخالية، فيعطه الكلام قياده"[١٠].

ويتضح من النصوص النظرية التي جاءت في مصادر النقد القديم بأن النقاد العرب قد التفتوا إلى البعد الرومانسي المتمثل بالطبيعة الخلابة والخلوة والوحدة بعيداً عن صخب الحياة وضجيج الناس. بينما لا يلاحظ المرء أي إشارة إلى المعاناة والهموم التي تصيب الناس وأثرها في استحضار قريحة الشاعر وتحريك مشاعره.

يقول حازم القرطاجي: "النشء في بقعة معتدلة الهواء، حسنة الوضع، طيبة المطاعم، أنيقة المناظر، ممتعة من كل ما للأغراض الإنسانية به علقة"[11]. ويؤكد هذا كذلك ناقد متأخر وهو ابن خلدون بقوله: "ثم لابد له من الخلوة واستجادة المكان المنظور فيه من المياه والأزهار وكذا المسموع لاستنارة القريحة باستجماعها وتنشيطها بملاذ السرور"[12].

وقد ربط حازم القرطاجني بين راحة البال المنبعثة عن جمال البيئة المكانية التي يعيش فيها المشاعر أو يخرج إليها لتحرك قريحة الشعر عنده وبين لغته الشعرية وهي مادة فنه. فإن صياغة الألفاظ وحسن تأليفها وجمال المعاني المشكلة فيها ينبغ من جمال البيئة ومواضع الكلاء والنبات الغض، ولا يخيم به في الموضع إلا ريثما يصوح كلأه ويغض ماؤه، فإن الطباع الناشئة أيضاً على هذه الحال، وإن لم تكن في الأقاليم المعتدلة، جارية مجرى تلك في سداد الخاطر والتنبه لما يحسن في هيآت الألفاظ المؤلفة والمعاني وما لا يحسن"[13].

ويستنتج المرء من ملحوظات حازم القرطاجني أن الأديب ينبغي أن يعيش في إطار زمانه ومكانه الذي يعيش فيه، فيتفاعل معه، مما يؤثر على قريحة الشاعر وأحاسيسه، كما يؤثر على لغته وفنه. فالبيئة عند حازم لا تنحصر في الإطار المكاني بل تشتمل على المؤثرات الأخرى الملازمة للبيئة المكانية وهي المؤثرات الفكرية والنفسية، وهذه المؤثرات مجتمعة تساعد في تمكين الشاعر من أدواته الشعرية، وتساعد على شحذ قريحة الشاعر وتحريك عواطفه[14].

(٢)

ولما كان للبيئة المكانية أثرها في استحضار قريحة الشاعر، فإنها قد شكلت أيضاً عند النقاد العرب القدماء جزءاً مهماً من بنية القصيدة العربية. فالأطلال وذكر الأحبة من أبرز سمات البناء المعماري للقصيدة العربية القديمة. فضلاً عن ذلك فقد شكلت القصيدة القديمة صورة حية لحياة الإنسان العربي في مواجهة البيئة وبخاصة البيئة الصحراوية. يقول ابن قتيبة: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم عن ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان"[١٥].

وقد التفت النقاد العرب إلى تباين توظيف البيئة في الشعر، إذ أن طريقة أهل البدو في توظيف البيئة في الشعر تختلف عن طريقة أهل الحاضرة، إذ أن الشاعر يصف بيئته ويتفاعل معها. فهو ابن بيئته. يقول ابن رشيق: "ومقاصد الناس تختلف: فطريق أهل البادية ذكر الرحيل والانتقال، وتوقع البين.. وأهل الحاضرة يأتي أكثر تغزلهم في ذكر الصدود، والهجران، والواشين، والرقباء، ومنعة الحرس والأبواب، وفي ذكر الشراب والندامى... "[١٦].

فالبيئة المكانية بكل مظاهرها هي موضع عناية الشاعر في وصفه وتصويره، فالبيئة الصحراوية تتشكل من مظاهر القسوة والرحيل والأطلال ولعل هذه المظاهر المؤثرة لا يمكن أن تبتعد عن خاطر الشاعر وأحاسيسه، فهي تشكل أحد

هموم الإنسان في البادية، وهي أكثر قرباً إلى نفس الشاعر الذي يعيش معها يوميا، بينما الشاعر الحضري الذي يعيش ظروف التنعم، ويشاهد الرقة والجمال واللين لابد له من أن يكون لسان حال بيئته وزمانه.

وتتجسد البيئة في كل أقسام القصيدة العربية، كما يتبع الشاعر في بنائه للقصيدة جميع مظاهر الطبيعة، فها هو ابن طباطبا ينقل مراحل خلق القصيدة ومقاطعها المختلفة التي تعكس أهمية البيئة المكانية في الإبداع والبناء الشعري، فيقول: "فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والنوق ومن وصف الرعود والبروق إلى وصف الرياض... ومن وصف المفاوز والفيافي إلى وصف الطرد والصيد، ومن وصف الليل والنجوم إلى وصف الموارد والمياه والهواجر... "[١٧].

(٣)

وفي ضوء ما تقدم من أثر للبيئة في استحضار قريحة الشاعر وبناء القصيدة العربية القديمة، فإن البيئة قد قامت بدور واضح في صناعة اللغة الشعرية وطبعها بطبيعتها سواء أكانت طبيعة بدوية أم حضرية، فاللغة هي الألفاظ والتراكيب التي تعبر عن مشاعر الإنسان وأفكاره. ولذا فقد رأى النقاد العرب القدماء أن البيئة هي التي في الألفاظ والمعاني التي يختارها الإنسان في التعبير عن مشاعره وأفكاره، وكذلك الشاعر، فإن ألفاظه ومعانيه تعكس البيئة التي يعيش فيها. فالغرابة في اللغة هي من سيم لغة شعراء البادية وليس الحاضرة كما يقول الجاحظ: "وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا، وساقطاً سوقيا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً، إلا أن يكون المتكلم بدويا أعرابياً، فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس"(١٨). ولهذا فإن النقاد لم يقبلوا من الشعراء التحول في شعرهم عما هو مميز لطبعهم وبيئتهم اللغوية. يقول العسكري: "أخبرنا أبو أحمد عن مبرمان عن أبي جعفر بن القتبي عن أبيه... قال: قال خلف الأحمر: قال شيخ من أهل الكوفة... أما عجبت أن الشاعر قال: أنبت قيصوما وجثجاثا -فاحتمل وقلت أنا- أنبت أجاصا وتفاحا- فلم يحتمل"(١٩).

كما التفت النقاد إلى أثر الطبيعة في اللغة، فالشاعر الذي يعيش في البادية يتميز بالجلافة والتعقيد، وذلك ليس في الألفاظ فحسب بل في الصوت والنغم واللهجة كذلك. ولذا فإن رقة الألفاظ وخشونتها تتأثر بطبع الإنسان وخلقته والتي تتشكل بفعل البيئة التي يعيش فيها. يقول الجرجاني: "وقد كان القوم يختلفون في ذلك، وتتباين فيه أحوالهم، فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر،

ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق.

فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر الخلقة، وأنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافي الجلف منهم كزّ الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته، وفي جرسه ولهجته، ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك"[٢٠].

ولم يقتصر أثر البيئة على الألفاظ بل تناول المعاني والتشبيهات الشعرية التي تعد أثرا واضحاً من آثار البيئة المكانية التي تطبع اللغة وألفاظها وما ينتج عنها من معان وتشبيهات بطابعها. كما أنه لكل بيئة خصوصيتها من حيث المعاني والتشبيهات[٢١]. ولهذا فقد تناول ابن طباطبا التشبيهات الشعرية التي رأى من خلالها أن الشعر شيء لا ينفصل عن البيئة التي توجد وينمو فيها[٢٢]. يقول: "وأعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم وما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها وهم أهل وبر: "صحونهم البودي وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها"[٢٣].

إذن، لقد رأى النقاد العرب القدماء أن البيئة المكانية تعد من المؤثرات الأساسية التي يظهر أثرها واضحا في الشعر من أثر البيئة في استحضار قريحة الشاعر وتشكيل البواغث التي تدفعه إلى قول الشاعر، وكذلك أثر البيئة في بناء القصيدة العربية. إذ أن النقاد قد لاحظوا أن البيئة قد تشكل عنصرا أساسياً في بنية القصيدة. فالشاعر لا يمكن له أن يخرج في صفه عن بيئته التي هي مصدر إلهامه وإبداعه، إن هذا الدور الأساسي للبيئة في خلق العمل الشعري قد أثر

كذلك في خلق وتشكيل اللغة الشعرية من حيث ألفاظها ومعانيها وتشبيهاتها. فالبيئة هي مجال إبداع الشاعر وغايته، ولهذا فإن البيئة قد أثرت في الموضوعات الشعرية عند الشعراء العرب. وقد أخذ الشعراء العرب يراعون في قصائدهم اللغة والمعاني والموضوعات المناسبة لمدوحيهم، فإذا كان الممدوح ابن بادية فإن الشاعر يختار مثلاً الألفاظ غير الرقيقة في مخاطبته، وهذا ما أكده قدامة في معرض حديثه عن موافقة الكلام لمقتضى الحال حيث أشار إلى ضرورة مراعاة حالة "التبدي والتحضر"[٢٤] بالنسبة للمدوحين.

الهوامش

* نشر هذا الفصل في مجلة جامعة أم القرى بمكة المكرمة، السنة الثامنة، العدد العاشر، ١٤١٥هـ.

١- شلبي، سعد إسماعيل: البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر- عصر ملوك الطوائف- دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ١٩٧٧. ص١٠-١١.

٢- المرجع نفسه، ص١٣.

٣- عاصي، ميشال، الشعر والبيئة في الأندلس، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٧٠، ص٨-٩.

انظر: البقاعي، شفيق: الأنواع الأدبية، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ص٢٠٨-٢٠٩.

٤- عاصي، ميشال: الشعر والبيئة في الأندلس، ص٨.

انظر: سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف بمصر، ط٣، القاهرة، ص٣١٦.

٥- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط٢، القاهرة، ١٩٦٦، ج٤/ ٣٨١.

انظر: عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، ط٢، بيروت، ١٩٧٨، ص٩٦.

٦- بدوي، أحمد أحمد، أسس النقد الأدبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٧، ص١٢٣-١٢٤.

٧- ابن سلام، محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٧٤، ج١/ ١٢٧.

٨- المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤٣هـ/ ١٩٢٤م، ص٣٧٥.

٩- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق M. J. De Goeje، ليدن ١٩٠٤، ص١٨.

١٠- ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق، محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ص٤، بيروت، ١٩٧٢، ج١/ ٢٠٧.

١١- القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب ابن الخوجة، تونس، ١٩٦٦، ص٤٠.

١٢- ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، دار إحياء التراث العربي، ط٤، بيروت، د. ت. ص٥٧٤.

١٣- القرطاجني: المنهاج، ص٤٠-٤١.

١٤- قلقيلة، عبده عبد العزيز: النقد الأدبي في العصر المملوكي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٢، ص٢٣٩.

١٥- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص١٤ ,

١٦- ابن رشيق: العمدة، ج١/ ٢٢٥.

١٧- ابن طباطبا، محمد بن أحمد: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٥٦، ص٦.

١٨- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط٥، القاهرة ١٩٨٥، ج١/ ١٤٤.

١٩- العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨١، ص١٦٦-١٦٧.

٢٠- الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت ١٩٦٦، ص١٧-١٨.

٢١- بدوي: أسس النقد الأدبي، ص١٢٥.

٢٢- عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص١٣٤.

٢٣- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص١٠,

٢٤- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط١، القاهرة ١٩٧٨، ص١٠٦.

المصادر والمراجع

المصادر:

١- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط٥، القاهرة، ١٩٨٥.

٢- الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط٢، القاهرة ١٩٦٦م.

٣- الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت ١٩٦٦.

٤- ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، دار إحياء التراث العربي، ط٤، بيروت، د. ت.

٥- ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٤، بيروت، ١٩٧٢.

٦- ابن سلام، محمد الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ١٩٧٤.

٧- ابن طباطبا، محمد بن أحمد: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٥٦.

٨- العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨١.

٩- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق M. J. De Geoje، ليدن ١٩٠٤.

١٠- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط١، القاهرة ١٩٧٨.

١١- القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب ابن الخوجة، تونس ١٩٦٦.

١٢- المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المطبعة السلفية، القاهرة ١٣٤٣هـ/ ١٩٢٤م.

المراجع:

١- عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، ط٢، بيروت، ١٩٧٨.

٢- بدوي، أحمد أحمد: أسس النقد الأدبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٧.

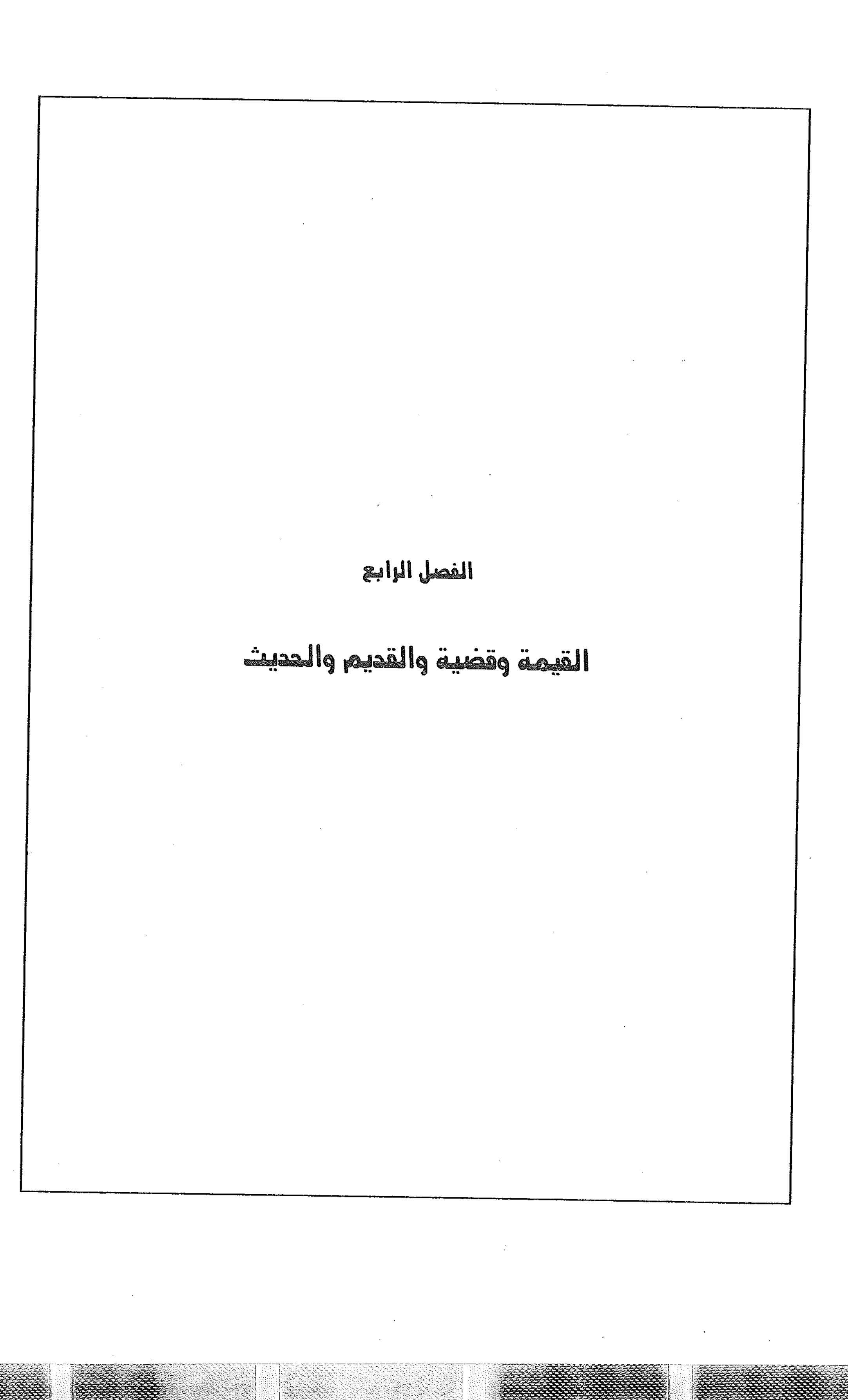
٣- بقاعي، شفيق: الأنواع الأدبية، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥.

٤- سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، بمصر، ط٣، القاهرة ١٩٦٩.

٥- شلبي، سعد إسماعيل: البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر -عصر ملوك الطوائف، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ١٩٧٧.

٦- عاصي، ميشال: الشعر والبيئة في الأندلس، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٧٠.

٧- قلقيلة، عبده عبد العزيز: النقد الأدبي في العصر المملوكي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٢.



الفصل الرابع

القيمة وقضية والقديم والحديث

القيمة وقضية القديم والحديث في النقد العربي القديم

(١)

مفهوم القيمة:

تعد القيمة Wertung, Value خاصية تجعل الأشياء مرغوباً فيها. فالقيمة لفظة مطاطة، وواسعة المعنى، وتشكل بالنسبة للإنسان موضوعاً هاماً من حيث قابليته ليكون مبدأ أو مقياساً من مقاييس الجمال الفني، أو الأخلاق أوالدين، أو المعرفة، أو الفلسفة. فالحرية مثلاً هي قيمة من قيم الديمقراطية، وكذلك التسامح يشكل قيمة من قيم الدين والأخلاق، كما تشكل الصورة الاستعارية في اللوحة الشعرية قيمة جمالية من قيم الأدب والابداع[١].

فالقيمة موضع البحث هي القيمة الفنية أو الجمالية. فعندما يصدر القارئ أو الناقد للعمل الابداعي حكماً تقييمياً ما على عمل ابداعي سواء أكان قصيدة شعرية، أو عملاً مسرحياً، أو لوحة فنية، فإنه يعبر من خلال هذا الحكم عن تقديره لهذا العمل الابداعي بكل تفاصيله الفنية، وتبدو على القارئ، أو الناقد ازاء ذلك ملامح الاعجاب، والنشوة الفنية[٢]. ولذلك عندما يصدر القارئ، أو الناقد حكماً ما يعبر فيه عن تقييمه للعمل الابداعي، فإن هذا الحكم يبرز من خلال عبارات أو كلمات دالة على ذلك، مثل بديع أو جميل أو قبيح، فهذه الكلمات تجسد القيمة الفنية التي يمتلكها العمل الابداعي[٣].

إذن، إن القيمة الفنيـة في العمـل الابـداعي هـي حكـم تقـديري مـرتبط بالقارئ، أوالناقد الذي يعبر عن تقديره، ونشوته الجمالية التي تتشكل عنده من خلال درجة اقترابه من العمل الابداعي(٤).

ولما كان العمل الابداعي هـو تجـاوز للمـألوف، وخـروج علـى المتوقـع، وانتهاك لحرمة اللغة، فإن هذا التجاوز الفني هو مصدر القيمة الفنية وأساسـها، وهذا ما يرسم حالة من المتعة الذهنية والنفسية عند القارئ أو الناقد، مما يجعـل القرّاء أو النقاد يتفاوتون في كيفية تقديرهم وتقييمهم الفني للعمل الابداعي(٥).

(٢)

تُعد قضية القديم والحديث من أبرز القضايا التي شغلت النقاد العرب القدماء ردحاً من الزمن. فقد شكلت هذه الجدلية بؤرة الصراع بين القديم والحديث أو بين الثابت والمتغير.

وقد تمحورت هذه القضية حول مجموعة من القيم لاعتبارات مختلفة، بحيث أخذ النقاد يحكمون على العمل الفني ويقيمونه من خلال القيم التالية:

١- القيمة الزمنية.

٢- القيمة المعرفية.

٣- القيمة الفنية.

وتُعد القيمة الزمنية الأساس والمقياس الذي نظر من خلاله الأصمعي (ت٢١٠هـ) وهو عالم لغة ورواية إلى العمل الفني المتمثل بالشعر العربي. فقد جعل الأصمعي مبدأ الثبوت عند القديم مقياساً للحكم على اللغة الشعرية. فالقيمة الزمنية هي الوقوف عند الشعر القديم الذي يمثل مجالاً للاستشهاد به من حيث اللغة والنحو.

ومن هنا، فقد تناول الأصمعي في كتابه فحولة الشعراء معيار الفحولة للحكم على الشعراء. فالشاعر القديم هو الأساس في هذا المعيار، حيث احتكم الأصمعي إلى كثرة الشعر تارة، والتخصص تارة أخرى. ومن هنا قال الأصمعي: "وطريق الشعر هو طريق شعر الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة، من صفات الديار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء وصفة الخمر والخيل والحروب والافتخار، فإذا أدخلته في باب الخير لأن"(٦).

فالقيمة الفنية تتجسد عند الأصمعي في المقياس الزمني الذي يتوقف عند الشعر القديم الذي يمثل شواهد للغة والنحو, ولم تدخله مظاهر الحضارة التي تسبب ليناً في اللغة مما يجعلها غير قابلة للاستشهاد بها. ولهذا فقد رأى الأصمعي أن الاسلام قد أصاب اللغة بشيء من اللين، وذلك بدخول مفردات ودلالات لغوية جديدة لم تعهدها اللغة العربية من قبل، ولذلك قال: "طريق الشعر إذا ادخلته في باب الخير لأن، ألا ترى حسان كان علا في الجاهلية والاسلام، فلما دخل شعره في باب الخير من مراثي النبي وحمزة وجعفر وغيرهم لأن شعره"(٧).

ولذلك، فقد حاول الأصمعي أن ينظر للفحولة الشعرية بوصفها قيمة فنية من خلال الوقوف عند الزمن القديم، فالزمن هو الاساس في قبول العمل الابداعي لغة وتراكيب نحوية. ولهذا، فقد جعل الأصمعي القيمة الزمنية هي المعيار في الفصل بين القديم والحديث، وذلك لكون الأصمعي عالم لغة ونحو ورواية، وبالتالي، فقد جسد عمله من خلال المحافظة على اللغة نحوها وصرفها المتمثلة بالشعر القديم الذي حافظ على سلامة اللغة ووعورة الفاظها، مما يجعلها شاهداً حياً على المحافظة على التراث العربي.

(٣)

وأما الفئة الأخرى من النقاد القدماء، فقد تناولت هذه الاشكالية الفنية من خلال تجسيد القيمة المعرفية أساساً للحكم على الأعمال الشعرية وتقييمها. فقد رفض الجاحظ (ت٢٥٥هـ) القيمة الزمنية في النظر إلى الشعر العربي، وركز على المبدأ التوفيقي الذي يرفض الاهتمام بالقديم لقدمه أو الحديث لحداثته، وعد القيمة المعرفية الأساس في الحكم على الشعر وقبوله. قال: "وقد رأيت أناساً (منهم) يبهرجون أشعار المولدين ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قط إلا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان، وفي أي زمان كان"[٨].

ولذلك، فقد رفض الجاحظ مبدأ الزمن في النظر إلى الشعر، وعد الشعر مجالاً للمعرفة، ولعل ثقافته وانتماءه الاعتزالي قد أثرا في موقفه هذا من الشعر العربي , إذ نظر إلى الشعر وسيلة معرفية بعيداً عن البعد الفني الذي يميز العمل الابداعي عن غيره من الأعمال الأخرى.

ولم يختلف ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) عن الجاحظ في نظرته التوفيقية للشعر، إذ لم يهتم بالأساس الزمني للحكم على الشعر بل نظر إلى مضمومه بوصفه قيمة معرفية بعيداً عن الثبوت عند الشعر القديم. يقول: "ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين وأعطيت كلاً حظه، ووفرت عليه حقّه. إني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متخيره ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله.

ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره وكل شرف خارجية في أوله. فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين وكان أبوعمرو بن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن، حتى لقد هممت بروايته. ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد عنهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا كالخريمي والعتابي والحسن بن هانئ وأشباههم. فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله أو حداثة سنه، كما أن الردئ إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه"[(٩)].

لقد وضح ابن قتيبة موقفه من قضية القديم والحديث أكثر من الجاحظ، إذ نفى ابن قتيبة البعد الزمني والاجتماعي في تفضيل شاعر على آخر، فالقيمة الزمنية ليست القيمة التي يقرر الناقد فيها تفضيل شاعر على آخر بل إن القيمة المتمثلة بالشعر كقيمة ثقافية ومعرفية هي القيمة الأساس في المفاضلة بين القديم والحديث. وبالتالي، فقد أعلى ابن قتيبة من شأن القيمة الذاتية للشعر بوصفها معياراً للجودة الشعرية، وهذا الإعلاء ينزل من قيمة التقدم في الزمان ولا يتيح للقارئ أو الناقد إلا أن يلمس تفاصيل قليلة من تفاصيل العمل الابداعي، فالشعر يشكل عنده قيمة ذاتية ومعرفية أكثر من الزمان الذي يشكل حاجزاً بين الثابت والمتغير[(١٠)].

(٤)

لقد تمسك النقاد العرب القدماء قبل نهاية القرن الثالث الهجري بالقيمة الزمنية واللغوية والمعرفية للشعر، بينما جاء الشعر المحدث بدءاً من القرن الثالث الهجري ممثلاً لمبدأ التجاوز والخروج على ما هو مألوف في الشعر.

وقد انتبه النقاد العرب إلى ظاهرة البديع الذي يمثل ثورة لغوية عميقة في الشعر العربي وبخاصة عند أقطاب هذه المدرسة من أمثال مسلم وأبي تمام وبشار الذين فجروا مكامن اللغة بعيداً عن الوصف وظاهر التشبيه.

ولهذا فقد أشار المبرد (ت٣٨٥هـ) في كتابه الكامل في اللغة والأدب إلى ما أصاب الشعر العربي من تحول في البيئة الشعرية، حيث رفض مبدأ القيمة الزمنية في تقييم الشعر والحكم عليه، وشدد على ضرورة الاجادة والابداع في الشعر، فمقياس الجودة الشعرية هو الابداع الفني. يقول: "وليس لقدم العهد يفضّل القائل، ولا لحدثان عهدٍ يُهتضم المصيب، ولكن يعطى كل ما يستحق"[١١]. وهذا يشير بوضوح إلى عدّ النص الابداعي مجالاً للتقييم والحكم. فقيمة النص الابداعي ذاتية من خلال التفاصيل الفنية المختلفة التي تجعل النص الابداعي نصاً ابداعياً، وبالتالي، فإن القيمة الزمنية لا تقدم شيئاً للعمل الابداعي، فالقدم لا يفيد في جعل النص مجالاً للابداع الفني.

ولعل مجيء أبي تمام (ت٢٣١هـ) شاعر الحداثة والابداع، في القرن الثالث الهجري قد أجرى تحولاً في بنية اللغة الشعرية، فأصبحت القصيدة الشعرية بؤرة للابداع الفني، ومن هنا، أصبحت قصائد أبي تمام موضوع اهتمام النقاد العرب القدماء الذين سئموا من القيمة الزمنية التي اهتم بها النقاد من

قبل. ولهذا فقد وقف أبو بكر الصولي (ت٣٣٦هـ) في كتابه أخبار أبي تمام موقفاً قوياً ازاء اعادة النظر في ابراز جودة الشعر من خلال القيمة الفنية لا الزمنية. يقول الصولي ازاء التحول الذي أصاب اللغة الشعرية عند المحدثين:

"اعلم -أعزك الله- بأن ألفاظ المحدثين مذ عهد بشار إلى وقتنا هذا كالمتقلة إلى معانٍ أبدع وألفاظ أقرب، وكلام أقر، وإن كان السبق للأوائل بحق الاختراع والابتداء، والطبع والاكتفاء، وأنه لم تر أعينهم ما رآه المحدثون فشبهوه عياناً، كما لم ير المحدثون ما وصفوه هم مشاهدة وعانوه مدة دهرهم من ذكر الصحارى والبرّ والوحش والإبل والأخبية. فهم في هذه أبداً دون القدماء، كما أن القدماء فيها لم يروه أبداً دونهم، وقد بين هذا أبو نواس، بقوله:

صفة الطلول بلاغة الفدم ... فاجعل صفاتك لابنة الكرم

ثم يقول فيها:

تصف الطلول على السماع بها ... أفذوا العيان كأنت في الفهم

وإذا وصفت الشيء متبعاً ... لم تخل من زللٍ ومن وهم

ولأن المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين، ويصبون على قوالبهم ويستمدون بلعابهم، وينتجعون كلامهم، وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده. وقد وجدنا في شعر هؤلاء معاني لم يتكلم القدما بها، أومأوا إليها، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان، والناس له أكثر استعمالا في مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم"(١٢).

فالصولي لاينكر ما قدمه الأوائل من أعمال ابداعية ونقدية، وإنما يؤكد أن ما فعله المحدثون هو كسر لحاجز الزمن، ونفي للقيمة الزمنية التي تمسك بها النقاد القدماء وعدوها معياراً للجودة الشعرية. فالجودة الشعرية لم تعد تتمحور حول القيمة الزمنية بل حول الجودة الفنية، لأن الشاعر المحدث قدم امكانيات فنية هائلة في لغته الشعرية، وابتكر معاني شعرية أعمق من المعاني التي قدمها الشعراء القدماء[١٣].

ويعد الآمدي (ت٣٧١هـ) في كتابه الموازنة الناقد الذي أبرز جوانب الابداع الفني عند أبي تمام على الرغم من تفضيله البحتري عليه. فالآمدي وازن بين مفهومين للشعر أو بين منهجين، أحدهما يمثل القديم وهو البحتري والآخر يمثل الحداثة وهو أبو تمام. فالموازنة أبرزت القيم الفنية التي مثلها شعر أبي تمام. حيق قال: "ومثل من فضل أبا تمام، ونسبه إلى غموض المعاني ودفتها، وكثرة ما يورد مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام. وان كان كثير من الناس قد جعلها طبقة، وذهب إلى المساواة بينهما. وأنهما مختلفان، لأن البحتري أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام، فهو بأن يقاس بأشجع السُّلمي ومنصور وأبي يعقوب المكفوف وأمثالهم من المطبوعين أولى، ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ومستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة، فهو بأن يكون في حيز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحق وأشبه، وعلى أني لا أجد من أقرنه به، لأنه ينحط عن درجة

مسلم، لسلامة شعر مسلم وحسن سبكه وصحة معانيه، ويرتفع عن سائر من ذهب هذا المذهب وسلك هذا الأسلوب، لكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته"[١٤].

فالميزات التي ذكرها الآمدي لشعر أبي تمام، تبين بوضوح بروز القيمة الفنية للشعر، فأبو تمام شاعر مخترع للمعاني، ومجدد في الاستعارات والتشبيهات، وغامض في معانيه وصوره، ولعل هذه النعوت تؤكد القيمة الفنية والذاتية للشعر بعيداً عن القيمة الزمنية التي يمثلها البحتري، وذلك على الرغم من ميل الآمدي بوضوح إلى جانب البحتري الذي يمثل القيمة الزمنية من خلال التزامه بمنهج الأوائل[١٥].

إن النقد الذي وجه إلى أبي تمام يمثل احتدام الصراع بين جدلية القديم والحديث. فأبو تمام يمثل نموذج التحول في اللغة الشعرية، بينما يمثل البحتري القديم بأوصافه وتشبيهاته، ولذلك فالمعيار الأساس الذي نظر الآمدي من خلاله إلى النزعة الحداثية عند أبي تمام هي من خلال القيمة الفنية لا غير[١٦].

ولذلك فقد برزت ثلاث قيم عند النقاد العرب القدماء من خلال نظرتهم التقييمية للشعر العربي، أولها القيمة الزمنية التي وقف أصحابها من خلالها عند الشعر القديم بألفاظه ووعورة لغته، وفئة أخرى من النقاد وقفت وقفة توفيقية دون تعصب للقديم أو الحديث، حيث آثرت القيمة المعرفية للشعر دون اعتبارات للزمن، في حين كانت القيمة الفنية تمثل أوج ازدهار الحركة النقدية عند العرب في القرون الثالث والرابع والخامس الهجري، حيث أدرك النقاد أن نظرتهم للشعر ينبغي أن تتجاوز الزمن الى البنية اللغوية والامكانيات الفنية في العمل الابداعي.

الهوامش

* ينشر هذا الفصل في مجلة دراسات إسلامية، الجامعة الإسلامية، إسلام آباد ٢٠٠٦م.

١- وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان, بيروت ١٩٧٤، ص ٥٩٣.

انظر:

Von Wilpert, Gero: Sachwörter buch der literatur, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1989, p. 1031-1032.

Trager, Claus: Worterbuch der literatur Wissenschaft, Leipzig, 1989, p. 571-573.

ايجلتون، تيري: مناقشة حول القيمة الفنية، ترجمة نها صليحة، مجلة فصول، مج٦، ع٣ القاهرة ١٩٨٦، ص ,١٧

٢- ستولنيتز، جيروم: النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١م، ص ,٥٧٧

٣- المرجع نفسه، ص٥٨٠-٥٨١

انظر: إ.إ. رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٦١، ص ٨٩.

وارين، أوستين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق ١٩٧٢، ص ٣١٨، ,٣٣١

٤- الجلتون، تيري: مناقشة حول القيمة الفنية، مج،٦ ع،٣ ص ١٢، ,١٤

٥- عياد، شكري، محمد: دائرة الابداع، دار الياس العصرية، القاهرة ١٩٨٦، ص ,٤٢

٦- الأصمعي: فحولة الشعراء، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي وطه الزيني، المطبعة المنيرية بالأزهر، القاهرة ١٩٥٣، ص ,٤٢

٧- المصدر نفسه، ص ٤٢.

- انظر: أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت ١٩٧٧، ٢/ ,٤٠

٨- الجاحظ، أبو عمر عثمان بن بحر: الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، القاهرة ١٩٣٨-١٩٤٥، ٣/ ١٣٠.

- انظر: عباس، احسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٨، ص٩٥.

- ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم: الشعر والشعراء، ليدن، ١٩٠٤، ص٥-٦.

- سلوم، تامر: الأصول، دار الحقائق، اللاذقية ١٩٩٣، ص,٣٠٠

١١- المبرد، ابو العباس محمد بن يزيد: الكامل في اللغة والأدب، مكتبة المعارف، بيروت، د.ت، ١/ ١٨.

- انظر: أدونيس، الثابت والمتحول، ٢/ ,١٧٣

١٢- الصولي، أبو بكر: أخبار أبي تمام، القاهرة ١٩٣٧، ص١٦-١٨.

- انظر: سلوم، تامر، الأصول، ص ٣٠٦- ,٣٠٧

١٣- انظر: أدونيس، الثابت والمتحول، ٢/ ,١٧٩

١٤- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار المسيرة. د.ت، ص١٠- ,١١

١٥- انظر: أدونيس، الثابت والمتحول، ٢/ ١٨٣- ,١٨٥

١٦- انظر: سلوم، تامر، الأصول، ص ٣١٧.

المصادر والمراجع

١- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار المسير، د.ت.

٢- أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت ,١٩٧٧

٣- الأصمعي: فحولة الشعراء، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، وطه الزيني، المطبعة المنيرية بالأزهر، القاهرة ,١٩٥٣

٤- ايجلتون، تيري: مناقشة حول القيمة الفنية، ترجمة نها صليحة، مجلة فصول، مج٦،ع٣ القاهرة ,١٩٨٦

٥- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق عدالسلام هارون، القاهرة ١٩٤٥-,١٩٣٨

٦- إ.إ. رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، وزارة الثقافة، القاهرة ,١٩٦١

٧- ستولنيتز، جيروم: النقد الفني , ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ,١٩٨١

٨- سلوم، تامر: الأصول، دار الحقائق، اللاذقية ,١٩٩٣

٩- الصولي، أبو بكر: أخبار أبي تمام، القاهرة ,١٩٣٧

١٠- عباس، احسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت ,١٩٧٨

١١- عياد، شكري محمد: دائرة الابداع، دار الياس العصرية، القاهرة ,١٩٨٦

١٢- ابن قتيبة، ابو محمد عبدالله بن مسلم: الشعر والشعراء، ليدن , ١٩٠٤

١٣- المبرد، ابو العباس محمد بن يزيد: الكامل في اللغة و الأدب، مكتبة المعارف، بيروت د.ت.

١٤- وارين اوستن ورينيه ويلك: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق , ١٩٧٢

١٥-وهبه، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت , ١٩٧٤

16- Träger, Calus: Wörterbuch der literatur Wissenschaft, Leipzig 1989.

17- Von Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der literatur, Alfred Kröner Verlag-Stuttgart 1989.

الفصل الخامس

قراءة النص الأدبي

قراءة النص الأدبي

(١)

تتشكل العملية الإبداعية من ثلاثة أركان أساسية هي: المبدع والنص والمتلقي القارئ، ويأتي القارئ المتلقي في هذه العملية في المرتبة الثالثة في حين أن الركنين الأولين: المبدع والنص يعملان و يحترقان من أجله وبسببه، فالمبدع سواء أكان شاعراً أو فناناً أو رساماً فإنه ينقل تجربة، ولا يمكن لهذه التجربة أن تعيش وتحيا وتستمر دون أن يكون لها مستقبل أو متلقٍ قارئ لها، فالنص الإبداعي لا يمكن أن تكتمل فاعليته إلا بحضور المتلقي القارئ، وذلك لأن" **العمل الأدبي ليس نصاً بالكامل كما أنه ليس ذاتية القارئ، ولكنه تركيب أو التحام من الاثنين**"[١].

ولهذا فإن العملية الإبداعية لا تتم فاعليتها وحضورها إلا بوجود المتلقي بحيث يمكن اعتباره شريكاً حقيقياً في عملية إعادة الخلق الإبداعي، بل إن من المحقق أن ارتباط العمل الإبداعي بمبدعه يقتصر عملياً على لحظة الإبداع ذاتها، حتى إذا ما تمت عملية الولادة للكائن الجديد أخذ شيئاً من الاستقلال وأصبح له وجود في ذاته، بينما من المحقق أيضاً أن ارتباط العمل الإبداعي بمتلقيه يصبح عملية مستمرة متجددة بتوالي المتلقين واحداً بعد الآخر وجيلاً بعد جيل" [٢]

فالقارئ المتلقي للنص الإبداعي هو نقطة الضوء الأساسية في العملية الإبداعية, وهو الذي يكشف عن قدرة المبدع وأصالة تجربته وعمقها .فالمهمة

الملقاة على عاتق القارئ ليست سهلة، فهو معني أولاً بربط أجزاء النص وملء فراغاته ,فالقصة تتوقف في الأعمال الروائية والسردية عموما,"ثم تستمر من منظور آخر أو اتجاه غير متوقع والنتيجة فراغ يتوجب على القارئ ملؤه من أجل ربط الأجزاء غير المترابطة."(٣)

وقد بالغ النقاد المعاصرون من أمثال رولان بارت في المساواة بين المبدع والقارئ بل إن رولان بارت قد وحد بينهما حتى إنه قال بوجود (الكتابة القارئة)، فالنص يتكلم كما يريد القارئ بل إن قيمة النص وأهميته تتمثل فيما يتيحه للقارئ من محاولة كتابته مرة أخرى.(٤)

فالقارئ هو مبدع للنص أيضاً بل لقد ذهب الناقد جول لمتر إلى حد القول بأن العلاقة بين المبدع والقارئ هي علاقة توحد وانصهار من خلال النص الإبداعي، يقول: " عندما أقلب آخر صفحة من كتاب أقرأه أشعر كأنني أتمثل بما قرأت، وأجدني أحياناً متأثراً بانفعالات كثيرة شديدة محزنة، فأجد قلبي مفعماً بنوع من الشفقة المبهمة، وتارةً أجدني مضطرباً من شدة السرور، وكأنما يجري ذلك في لحمي ودمي"(٥).

إن مقولة جول لمتر تركز كذلك على دور النص وفاعليته فهو المكان الذي تلتقي فيه معاناة المبدع والقارئ معاً، لأن العمل الإبداعي كما يقول الناقد داماسوا ألونسو هو الذي يشكل تمازجاً بين المبدع والقارئ.(٦) وهذا ما عبر عنه الناقد الألماني فولفجانج إيزر الذي رأى أن العلاقة بين القارئ والنص هي علاقة تبادلية فبقدر ما يقدم النص الإبداعي للقارئ من حوافز فنية يضفي عندها القارئ والمتلقي على النص أبعاداً جديدة قد لا يكون لها حضور في النص أصلاً،

يقول: " إن العلاقة بين القارئ والنص ليست علاقة تسير في اتجاه واحد: من النص إلى القارئ، حيث يقوم القارئ عند استقبال النص بفك شفراته وفقاً لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة مثل الاتجاه البنيوي أو السيميولوجي أو الاجتماعي ونحوها، وإنما هي علاقة تبادلية تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ يضفي على النص أبعاداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النص، وبذلك يصح القول بأن النص أثر في القارئ وتأثر به على حد سواء"(٧).

ومن هنا فإن التعامل مع النص الإبداعي ليس سهلاً، فهو يحتاج إلى ثقافة متنوعة وعميقة إلى درجة جعلت ابن الأثير يقول في كتابه المثل السائر على الناقد القارئ للعمل الإبداعي أن يعرف ما تقوله الماشطة يوم جلوة العروس، وما يقوله الباعة في السوق(٨)، ولذا فإن كل قارئ ينظر إلى النص الإبداعي بمنظور خاص به وفقاً لثقافته واستعداده النفسي، وقدراته الفنية واللغوية، يقول شكري عياد بهذا الخصوص: " وأما تعدد المناظر فمعناه أنك إذا نظرت إلى العمل من وجهة المعاناة النفسية الفردية مثلاً، وجدت له معنى، وإذا نظرت إليه من وجهة الأحوال الاجتماعية وجدت له معنى ثانياً، وإذا نظرت إليه من وجهة التأملات في الحياة الإنسانية أو في الكون وجدت له معنى ثالثاً، وقد تتعدد المعاني أو تتخصص أكثر من هذا بتعدد المناظر وتخصصها" (٩).

(٢)

ولذا فقد أعطى الناقد الألماني إيزر السلطة للقارئ، فالنص لا تسري فيه الحياة إلاّ عند قراءته، وإن أي دراسة للنص لا تتم إلاّ من خلال قراءة القارئ له .

فالقارئ هو الذي يصنع النص ومعناه، وبالتالي انتقلت السلطة للقارئ فلا وجود لمعنى مستقل للنص خارج أو قبل عملية القراءة.[١٠]

والقارئ المعني في عملية القراءة هو القارئ القادر على ممارسة النقد، ومواجهة الاحتمالات المتعددة التي يطرحها النص ويفاجئ بها القارئ، إذن القارئ المثالي كما يسميه إيزر هو القادر على قراءة النص وتأويله، القارئ الذي لا يتوقف عند حدود فهم المعاني اللفظية بل يتجاوز ذلك ليسبر غور النص الإبداعي ويتوقف عند حدود احتمالات المعاني وتناقضاتها المختلفة.[١١]

فالقارئ الذي يقوم بفعل القراءة بقي حالة يصعب تحديد دورها في قراءة النص وتأويله، وبقي مفهوم القراءة قلقاً عند النقاد المعاصرين كما هو الحال عند)بيار مشارى)وهو واحد من أعلام نظرية الإنتاج الأدبي الذي رفض الفصل بين القراءة والكتابة حتى ولو كان ذلك من باب المقتضيات المنهجية.[١٢]

ولذلك ذهب بعض النقاد إلى حد قمع القارئ في الإفراط في التأويل، فقد أصدر أمبرتو ايكو كتابه" التأويل والتأويل المفرط "الذي يرد فيه حول لا نهائية في التأويل، حيث يرى أن الإفراط والمبالغة في التأويل يؤدي إلى فوضى قرائية، ويشجع على التأويل المتحيز لمواقف ورؤى أيدلوجية أو مذهبية من أي نوع، وربما لأغراض ذاتية بحتة"[١٣].

ولعل هذا يقودنا إلى طبيعة دور القارئ وأهميته، ولـذا قـد رأى النقـاد أن دور القـارئ في ممارسـته للعمليـة القرائيـة للـنص الإبـداعي تتحـدد في ثـلاث مستويات هي[١٤]:

١. المستوى اللغـوي: ويقوم القارئ من خلاله في تحري البنية الشـكلية الخارجيـة للنص المكتوب ,وهذا التحري يشكل الانطبـاع الأولـي للقـارئ عـن الـنص الإبداعي ,ولعل الوقوف على العناصر اللغوية ومعانيها في التركيب اللغـوي للنص يساعد على تهيئة النص للقراءة الاستنطاقية، وهـي المرحلـة التاليـة في عملية القراءة .

٢. المستوى الثـاني: وهو اسـتنطاق وتحليـل البنـى الداخليـة للـنص وتفكيكهـا والوقوف على دلالاتها تمهيداً للقراءة التأويلية .

٣. القراءة التأويليـة: وهي القراءة المنتجة، القراءة الـتي تسـتثمر كـل مـا أنتجتـه القراءة بمستوييها الأول والثاني، فهذه القراءة تسبر غور النص، وتتابع وتعلل تعدد الاحتمالات فيه، كما تحاول رصد وتفسير جميع التقاطعات والتناقضات في النص الأدبي، فهي محاولة لسد فراغات النص، وملء فجواته المتبقية التي لم يكملها أو يتمها مبدع النص .

فالتأويل هو القراءة الدقيقة للنص، فعندما يترك القارئ حرية التأويل دون قمع أو تقييد فإنه يستطيع أن يواجه لغة النص المجازية المتعـددة الاحتمـالات إلى درجة الغموض بقوة وصبر ومتابعة، مما يعطي النص حقه بوصفه عمـلاً إبـداعياً لا يقيده المكان أو الزمان.[١٥]

(٣)

إن قراءة النص الإبداعي تتوقف على القارئ الذي يكشف أسرار النص ويفك شفراته المعقدة والمتشابكة، بل إن القراءة هي عملية إنتاج جديد للنص وإسهام في التأليف كما يقول رولان بارت [١٦]، ولذا فإنه لاوجود للنص الإبداعي دون وجود القارئ الذي يحدد درجة إبداعه، وإمكانياته التأويلية، فهو الذي يكسب النص بممارسته القراءة صفته الأدبية والإبداعية [١٧].

فالنص الإبداعي عالم مفتوح النهاية بحيث يمكن للقارئ أن يكتشف فيه ما لا يحصى من العلاقات والترابطات المعقدة التي تثير الغموض فيه وتستدعي التأويل، وهذا ما ذهب إليه

معظم النقاد المعاصرين من أمثال أمبرتو ايكو و ريفاتير [١٨] وغيرهما، فكلما كانت لغة العمل الأدبي أكثر غموضاً، وكثافة في المجاز والاستعارة، وتعقيداً في المعاني والرموز كانت أكثر ملاءمة للقارئ لكي يشحن قدراته الإبداعية في معرفة تفاصيل العمل الإبداعي، وحل شفراته ورموزه.

وأما النص الذي لا يتيح للقارئ مجالاً للتأويل والكشف فهو نص سطحي يفتقد القدرة على أحداث اللذة الذهنية والحسية عند القارئ، وبالتالي يفقد القدرة على التواصل مع القارئ، وعند ذلك يصبح هذا النص جامداً ومقفلاً وغير قابل للإنتاج، فعملية القراءة للنص تسير باتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، وعندما لا تتحقق هذه العلاقة التبادلية فإن عيباً

ما، وشرخاً قد أصاب النص، وهذا لا يعني أننا نتجاهل القارئ وقدراته، فالقارئ المعني للنص هو القارئ النوعي والمثالي.

إذن، إن قراءة النص تعتمد على قارئه، ولاشك أن القراء يختلفون في قراءاتهم للنص الإبداعي وفقاً لزوايا ثقافاتهم المتنوعة، فهناك القراءة الظاهراتية والبنيوية والسيميائية والتفكيكية وغيرها من ضروب القراءة [١٩] التي تنظر في النص الإبداعي وتبرز جوانب معينة منه، بيد أن القراءة التكاملية للنص تقترب أكثر من غيرها في إضاءة جوانب النص المختلفة وهذا لا يلغي أي قراءة من القراءات السابقة، بل يفيد منها ومن غيرها في تأويل النص وسبر أغواره، يقول المومني: " القراءة التكاملية لا تلغي في الذي أقصده بها أي قراءة أخرى، ولا تقلل من قيمة ما تنجزه بالنسبة للنص، بل تستأنس بها أيان كان مجراها، و أيان كان مرساها، وتنبثق في الذي تقصده من إيمان عميق بجدوى كل ما من شأنه أن يعين في إكتناه النص الأدبي وسبر أغواره وإضاءة جوانبه، تحاول القراءة الأدبية التكاملية أن تقرأ – في ظل هذا الفهم - بنية النص، وأن تفك شفرته، وأن ترده إلى سياقه، وأن تجلو رموزه، وأن تتعمق إشاراته كما تحاول القراءات البنيوية بمختلف أشكالها أن تفعل، وتحاول القراءة الأدبية التكاملية - بهذا - الفهم أن تفيد من القراءات التي تركز أساساً على استكشاف ما في النص من جوانب نفسية أو تاريخية أو اجتماعية كما تحاول القراءات الاجتماعية والتاريخية والنفسية أن تفعل"[٢٠].

ومن هنا تكشف هذه الدراسة عن دور القارئ وسلطته الأساسية في قراءة النص، فالنص لا تدب فيه الحياة إلا عند قراءته والوقوف على جوانبه الإبداعية المتعددة، ومعانيه اللامتناهية، ولذا فإن قراءة النص ينبغي أن تكون تكاملية بمعنى

أن لا تتحدد هوية النص من خلال أحادية الالتزام بمنهج نقـدي محـدد، بـل مـن خلال تعدد زوايا ثقافة القارئ، فالنص يمكن أن تكشف فيه دائماً أشياء كثيرة من معاني الإبداع وكلما تناوله قارئ من القراء وجد فيه أشياء أخرى مختلفة، وهـذا هو جوهر العمل الإبداعي كما يجسد صعوبة دور القارئ أيضاً" .

الهوامش

* قدم هذا الفصل إلى مؤتمر المعهد العالي بجامعة ٧ نوفمبر بقرطاج للغات - تونس ٢٠٠٣م.

1 - سي هول، روبرت: نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٢م ص ١٥١.

2 - عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ١٨٦-١٨٧.

انظر، درابسة، محمود: إشكالية التلقي عند حازم القرطاجي في كتابه " منهاج البلغاء، مجلة الدراسات الإسلامية، الجامعة الإسلامية، إسلام آباد - مج ٣٨،ع ٤ ٢٠٠٣م، ص ١٣٩.

3 - سي هول: نظرية الاستقبال، ص ١١٢.

4- عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص ١٧٢.

درابسة: إشكالية التلقي عند حازم القرطاجني، ص ١٤٠.

5- ضيف، أحمد: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، القاهرة ١٩٢١، ص ١٥١.

6- العطار، سليمان: الأسلوبية علم و تاريخ، مجلة فصول العدد الثاني ١٩٨٣م، ص ١٣٨.

7- العبد، محمد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٩م، ص ٣٧- ٣٨.

8- ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي و بدوي طبانة، القاهرة ١٩٥٩م - ١٩٦٢م، ج٣ ،ص٧٣.

9- عياد، شكري: دائرة الإبداع، دار الياس العصرية، القاهرة ١٩٨٦م، ص ١٥٠.

10- حمودة، عبد العزيز: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ٢٠٠٣م، ص ١١٦.

11- حمودة: الخروج من التيه، ص ١٢٠ .

12- المبارك، محمد : استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٩م، ص ٣١- ٣٢.

13- القعود، عبد الرحمن: الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ٢٠٠٢م، ص ٣١٠.

14- انظر، صمود، حمادي: الوجه والقفا، تونس ٢٠٠٢، ص ١٤٢، العجيمي، محمد الناصر: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، تونس ١٩٩٨، ص٢١٣- ٢١٤ .

- الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة ١٤٥٣هـ، ص ٧٦.

- التميمي ، عزيز: القراءة بين الاكتشاف والتأويل، مجلة الأزمنة العربية، ع ٢٥٣، ٢٠٠٣م) ص ٤/ ١/ ١٣ عبر الإنترنت).

- سحلول، حسن مصطفى: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دمشق ٢٠٠١م (ص٤/ ١/ ١٣عبر الإنترنت).

15- المبارك: استقبال النص عند العرب، ص ٢٢٠.

16- انظر فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٩٢م، ص ٢٣١.

17- القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص ٣٥٢.

18- انظر المرجع نفسه، ص ٦٦- ٦٧.

19- علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، الدار البيضاء ١٩٨٥م، ص ٥٢- ٥٣.

20- المومني، قاسم : في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٩، ص ٣٦- ٣٧.

المصادر والمراجع

١- ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة، ١٩٥٩- ١٩٦٢.

٢- التميمي، عزيز: القراءة بين الاكتشاف والتأويل، مجلة الأزمنة العربية، ع٢٥٣، ٢٠٠٣، (ص٤/ ١/ ١٣ عبر الإنترنت).

٣- حمودة، عبد العزيز: الخروج من التيه. دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ٢٠٠٣.

٤- درابسة، محمود: إشكالية التلقي عند حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء، مجلة الدراسات الإسلامية، الجامعة الإسلامية، إسلام آباد، مج ٣٨، ع٤، ٢٠٠٣.

٥- سحلول، حسن مصطفى: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دمشق ٢٠٠١ (ص٤/ ١/ ١٣ عبر الإنترنت).

٦- سي هول، روبرت: نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٢.

٧- صمود، حمادي: الوجه والقفا، تونس، ٢٠٠٢.

٨- ضيف، أحمد: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، القاهرة، ١٩٢١.

٩- العبد، محمد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٩.

١٠- عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

١١- العجيمي، محمد الناصر: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، تونس ١٩٩٨.

١٢- العطار، سليمان: الأسلوبية علم وتاريخ، مجلة فصول، ع٢، ١٩٨٣.

١٣- علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، ١٩٨٥.

١٤- عياد، شكري: دائرة الإبداع، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

١٥- الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي، جدة ١٤٥٣هـ.

١٦- القعود، عبد الرحمن: الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٢.

١٧- المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.

١٨- المومني، قاسم: في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥.

الفصل السادس

أسلوب الالتفات بين تنظير القدماء وإبداعات المحدثين

ديوان في طريق الفجر للبردوني أنموذجاً

أسلوب الالتفات بين تنظير القدماء وإبداعات المحدثين
ديوان في طريق الفجر للبردوني أنموذجاً*

الالتفات : المعنى وإشكالية المصطلح

(١)

لقد تمحور معنى الإلتفات لغة في معاجم اللغة العربية عند معنى محدد هو الإنصراف إلى الشيء أو الإلتفات والتحول إليه، فيقال لفت وجهه عن القوم أي صرفه إو لفت فلانا عن رأيه أي صرفته عنه ومنه الإلتفات[١].

فالمعنى اللغوي للالتفات يتمحور إذن حول معنى دلالي واحد هو التحول والانتقال أو الانصراف والانحراف من حالة إلى أخرى ومن وضع إلى آخر في اللغة[٢].

وقد تناول النقاد والبلاغيون العرب القدماء هذا المصطلح تحت مسميات مختلفة، وهذا ما يقودنا إلى إشكالية المصطلح النقدي والبلاغي في الموروث العربي القديم، فقد استعمل مصطلح الالتفات ليدل على ظاهرة الانحراف الأسلوبي، حيث تناول النقاد والبلاغيون العرب مصطلحات أخرى مرادفة لمصطلح الالتفات مثل الصرف والاعتراض وشجاعة العربية، ومخالفة مقتضى الظاهر والعدول والتلون وإلى غير ذلك من مرادفات أخرى للالتفات[٣].

دار جرير للنشر والتوزيع

بيد أن هـذا المصـطلح قـد تعـرض إلى كـثير مـن الخلـط والتـداخل مـع مصطلحات أخرى في النقد والبلاغة عند العرب القدماء، بحيث أصبح الكثير من المصطلحات البلاغية تعني الالتفات والتحول، فالمجاز وضروب البيان والبديع وعلم المعاني تعني جميعها التحول والانتقال من أسلوب الخطاب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر في الخطاب، وهذا الأسلوب يعني المستوى البلاغي والجمالي في الخطاب الإبداعي(٤).

فقد جاء مصطلح الالتفات عند أبي عبيدة (ت ٢١٠هـ) في كتابة مجاز القرآن تحت مصطلح المجاز، ولعل هذا المسمى يحتمل كل معاني البلاغة التي تعني التحول من لغة الخطاب المباشر إلى لغة الخطاب غير المباشر، وهذا يمثل المستوى الفني في العمل الإبداعي، يقول أبو عبيدة: "ومن مجاز ما جاء لفظ الواحد الذي له جماع منه ووقع معنى الواحد على الجميع،قال: "يخرجكم طفلاً" في موضع أطفالاً"(٥).

كما ذكر ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) في كتابه تأويل مشكل القرآن المصطلح نفسه تحت باب المجاز، حيث قال: " وللعرب المجازات في الكلام، ومعناها طرق القول ومآخذه، ففيها الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير والحذف والتكرار والإخفاء والإظهار والتعريض والإفصاح والإيضاح ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، والجميع خطاب الواحد، والواحد والجميع خطاب الإثنين، مع أشياء كثيرة سنراها في أبواب المجاز، وبكل هذه المذاهب نزل القرآن"(٦).

ولعل إشكالية المصطلح النقدي والبلاغي تتجسد في تعريف ابن قتيبة الذي تناول معظم مصطلحات البلاغة تحت مسمى المجاز، حيث جاءت

ضروب البيان والمعاني والبديع ضمن هذا التعريف وهذا ما تابعه لاحقاً ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) في كتابه البديع، الذي حاول من خلاله تأسيس أول نظرية بلاغية عربية، حيث جعل مصطلح الالتفات ضمن فنون البديع الخمسة التي كانت موضع الاهتمام والتداول عند الشعراء والنقاد، فقال عن الالتفات " هو انصراف المتكلم عن المخاطبة، إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك، ومن الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر"(٧).

كما عدّ قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) الالتفات من نعوت المعاني، وقال: "ومن نعوت المعاني الالتفات: وهو أن يكون الشاعر آخذا في معنى، فكأنه يعترضه إما شك فيه أو ظن بأن رادا يرد عليه قوله أو سائلا يسأله عن سببه، فيعود راجعاً إلى ما قدمه فإما أن يذكر سببه، أو يحل الشك فيه، مثال ذلك قول المعطل في بني رهم من هذيل:

تبينُ صلاة الحرب منا ومنهم إذا ما التقينا والمسالم بادنُ

فقوله بادن" رجوع عن المعنى الذي قدمه حين بيّن أن علامة صلاة الحرب أن يكون بادنا والمحارب ضامرا"(٨).

ويبدو أن الالتفات عند قدامة بن جعفر غير واضح كما هو عند من سبقه من النقاد، حيث عد الالتفات من نعوت المعاني، مما جعل من هذا المصطلح عند قدامة مصطلحا قلقاً وغير محدد.

وأما ابن جني (ت ٣٩٢هـ) فقد أطلق على مصطلح الالتفات مسمى جديداً هو شجاعة العربية، حيث بين أن انحراف الشاعر وعدوله من معنى إلى آخر، إنما يعود إلى أن المعنى الآخر هو أكثر تعبيراً عما في نفسه وفي ذهنه،

وبالتالي فهو أقدر تصويراً لرؤاه الشعرية يقول: فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الأصول بها فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه وإن دل على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه وليس دليلا على صعف لغته، ولا قصورا عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك عندي مثل مجرى الجموح بلا لجام ووارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام، فهو وإن كان ملوما في عنفه وتهالكه فإنه مشهود له بشجاعته وفيض منته"(٩).

وقد تجسد موضوع مصطلح الالتفات عند الفلاسفة المسلمين من خلال مصطلح العدول والتغيير والتبديل، ولعل هذا المعنى قد نقله الفلاسفة عن كتابي أرسطو: فن الشعر وفن الخطابة، يقول ابن سينا (ت٤٢٨هـ): "فسنقول فيه إن كل مثل وخرافة فأما أن يكون على سبيل تشبيه بآخر، وربما على سبيل أخذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه، بل على سبيل التبديل، وهو الإستعارة أو المجاز، وأما على سبيل التركيب منهما"(١٠).

كما ربط ابن رشد (ت ٥٩٥هـ)مفهوم الالتفات من خلال التغييرات، وهي ذات دلالة أسلوبية تعني التحول من أسلوب إلى آخر في الخطاب يقول:"والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملة من المقابل إلى المقابل، وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً"(١١).

ولعل الزمخشري (ت ٥٣٨هـ) أول من أدرك قيمة الالتفات الفنية، وأثر ذلك على المتلقي، يقول: "وتلك على عادة إفتنانهم في الكلام وتصرفهم فيه، لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختص مواقعه بفوائد"(١٢).

كما أكد السكاكي (ت٦٢٦هـ) في كتابه مفتاح العلوم على تحديد معنى الالتفات وقيمته الفنية في التأثير بالمتلقي، يقول: "إن هذا النوع أعني نقل الكلام عن الحكاية إلى الغيبة لا يختص المسند إليه ولا هذا القدر بل الحكاية والخطاب والغيبة ثلاثتها ينقل كل واحد منها إلى الآخر، ويسمى هذا النقل إلتفاتاً عند علماء المعاني، والعرب يستكثرون منه ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب الى أسلوب أدخل في القبول عند السامع وأحسن تطرية لنشاطه واملأ باستدرار أصغائه"(١٣).

وقد حدد ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) معنى الالتفات وأقسامه، وهذا يعني انتقال هذا المصطلح من التنظير إلى التطبيق، يقول: "وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله فهو يقبل بوجهه تارة كذا وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة لأنه ينتقل فيه عن صيغة كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل أو من مستقبل إلى ماض"(١٤).

وأخيراً، فإن إشكالية المصطلح قد تلاشت عند النقاد المتأخرين، وبخاصة عند حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء،

حيث حدد بدقة مفهوم الإلتفات وقيمته الفنية، وأثـر ذلـك علـى المتلقـي، لأن المتلقي هو أساس العمل الإبداعي وغايته، كما بين القرطاجني أقسام الالتفـات زيادة على الأقسام التي جـاء ذكرهـا عنـد مـن سبقه مـن النقـاد ،والبلاغـيين العرب، يقول:" والصورة الإلتفاتية: هي أن يجمع بين حاشيتي كلامين متباعدي المآخذ والأغراض، وأن ينعطف من إحداهما إلى الأخرى انعطافاً لطيفاً من غير واسـطة، تكـون توطئـة للصـيرورة مـن إحـداهما إلى الآخـر علـى جهـة مـن التحول"(١٥).

وقد ذكر القرطاجني بعض الأمثلة على الالتفات، حيث قـال: "وأصـناف الالتفاتات كـثيرة، وأكثـر مـا يعـني المتكلمـون في البـديع، مـن ضـروبه، ثلاثـة أصناف:

١- مما أوهم ظاهره زنه كريه وهو مستحب في الحقيقة فيلتفت الشاعر إلى ذكـر ما يزيل ذلك، نحو قول عوف بن محلّم:

إن الثمـــــانين وبلغتهـــــا قد أحوجـت سمعـي إلى ترجمـان

٢- الثاني أن يلتفت الشاعر عند ذكر شيء إلى ما له في نفسه من غـرض جميـل أو غير ذلك، فيصرف الكلام إلى جهة ذلك الغرض، نحو قول جرير:

طرب الحمامُ بذي الأراك فهاجني لازلـت في غلـل وأيـك ناضـر

٣- الثالث أن يلتفت إلى نقض خفي داخـل عليـه في مقصـد ملامـه أو يخشـى تطرق النقض إليه، فيحتال في ما يرفـع الـنقض ويزيـل التطـرق، ويشـير إلى ذلك ملتفتاً كقول طرفة:

فسقى ديارك غير مفسدها ... صوبُ الربيع وديمة تهمي

وقول ابن المعتز:

صببنا عليها ظالمين سياطنا ... فطارت بها أيدٍ سراعٌ وأرجلُ(١٦).

من هنا، يتبين أن مصطلح الالتفات قد وقع مثل غيره من المصطلحات النقدية والبلاغية إلى إشكالية تعدد المصطلح ، بيد أن هذه الإشكالية لم تغير من جوهر الالتفات الذي يتجسد في معناه الدلالي التحول الأسلوبي من خلال الصيغ والتراكيب والضمائر والأفعال مما يجعل من العمل الإبداعي عملاً إبداعياً، وهذا ما يؤثر في المتلقي ويجعله أكثر قرباً وتفاعلاً مع العمل الإبداعي.

ولعل هذه الصيغ والتحولات الدلالية المختلفة لمصطلح الالتفات هي التي تميز العمل الإبداعي عن غيره من الأعمال الكتابية، ولذا فإن المفاضلة بين الشاعر والآخر وبين عمل إبداعي وآخر يكمن في مقدار استخدام الأساليب البلاغية ومن ضمنها أسلوب الإلتفات الذي يضفي على العمل الإبداعي دفقاً شعورياً ولذة قوية من خلال التحولات الدلالية في النص الإبداعي.

أسلوب الالتفات: صوره وتجلياته في شعر البردّوني

(٢)

يعد البردّوني شاعر اليمن[١٧] أحد أبرز أعلام الشعر العربي المعاصر حيث استطاع خلال رحلته الطويلة مع الشعر أن يعبر أصدق تعبير عن همومه، و عن واقع وطنه المؤلم الذي تعرض منذ مرحلة مبكرة من القرن الماضي إلى كثير من التقلبات السياسية التي أثرت تأثيراً واضحاً على مسيرة اليمن الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، فضلا عن أن المعاناة الشخصية للبردوني مع العمى قد تركت بصمات واضحة على شعره وعلى نفسيته أيضاً.

فالمعاناة الشخصية والمعاناة الوطنية قد شكلتا معاً هاجس البردوني ومحور شعره وتفكيره، وبخاصة أن البردوني قد عاصر أصعب الفترات السياسية وأقساها في تاريخ اليمن المعاصر بدءاً من عهد الإمامة إلى هموم وتبعات عهد الوحدة بين شطري اليمن.

لذا حاول البردوني أن يستوعب مخاض الحياة السياسية والاجتماعية في اليمن وآلامها وتفاعلاتها المختلفة من خلال عدة دواوين شعرية أبدعتها قريحته الشعرية، وقد أثرت حالة التمرد والقلق عند البردوني على شعره، إذ حاول التجديد في شكل القصيدة التقليدية لديه، ثم تمرد على هذا الشكل التقليدي، ووصل تمرده إلى لغته الشعرية، وصوره الفنية.

فقد سيطر على شعر البردوني اللغة الدرامية، وكذلك أسلوب الحوار الذي أصبح ديدن شعر الشاعر وهاجسه الأساس في إبداعه الشعري، ولربما

حالة التوتر السياسي والإجتماعي، وحالة العزلة النفسية عند البردوني من خلال العمى الذي أصابه في مرحلة مبكرة من طفولته قد أثرت بشكل مباشر على طبيعة شعره الفنية، مما جعله يركز على اللغة الدرامية من خلال أساليب الحوار والالتفات في شعره مما يخلق نوعاً من التوافق النفسي عند البردوني، ويبعد عنه حالة التوجس في علاقاته العامة نتيجة التقلبات السياسية الصعبة في اليمن، ولذلك نجد البردوني تارة يحاول الانغلاق على ذاته ، وتارة أخرى يحاول التمرد على هذه الحالة فيحاور غيره من خلال شعره ومن هنا نجد تعدد الأصوات الشعرية في أشعاره، وهذا ما يطرد الوحدة ويخرجه من قيد العزلة، ويدفعه للعيش والانسجام مع محيطه العام بكل تفاصيل الحياة اليومية[١٨]. وهذا ما جعل من البردوني صوتا قوياً يرفض القيد والظلم والاستعباد.

ولذلك، فإن ديوان "في طريق الفجر" يمثل محاولة جادة للبردوني للاقتراب من حالة الوعي الدرامي، وكسر دائرة الذات، والخروج من أسرها، والتفاعل مع الآخرين، فهذا الديوان يمثل بحق صورة متماسكة لتعدد الالتفاتات الدرامية، وتعدد الأصوات الشعرية، وأساليب الحوار[١٩] ومن هنا استطاع في كثير من القصائد الشعرية التخلص من الانغلاق على الذات، والتعلق بالآخرين من خلال اللغة الدرامية، وأساليب الالتفات المتعددة في شعره.

فالقارئ لديوان الشاعر" في طريق الفجر" أو لأعماله المختلفة عموماً يلحظ بوضوح تعدداً للأصوات الشعرية عنده، وهذا يعني أن النص الشعري عند البردوني يضم أصواتاً متعددة قد لا يسمعها القارئ، ولكنه يشعر بها، ويتفاعل معها من خلال اللغة الشعرية[٢٠].

ولذا يلحظ القادئ للنص عند البردوني صوراً متعددة لأساليب الالتفات التي تجسد اللغة الدرامية عنده، حيث الضمائر والانتقال من حالة إلى أخرى من خلالها، وصيغ الزمان، والبناء النحوي والمعجمي، والأدوات، فضلاً عن حوار الشاعر مع نفسه، وكذلك حواره مع الآخرين حيث القلق والتساؤل والإنتقال من أسلوب إلى آخر من أساليب الخطاب، وهذا كله يميز إبداعات البردوني الشعرية.

وقد جسدت قصيدةُ "إلى قارئي "في ديوانه" في طريق الفجر" ضمير الأنا، كما تمحورت القصيدة على حوار ثنائي بين الشاعر وصديقته، حيث كانت الطبيعة ممثلة بصورة الفجر مرآة تعكس الحالة النفسية عند الشاعر حيث بدت القصيدة خطاباً بين الأنا والآخر، يقول الشاعر(٢١):

١- أسفر الفجر فانهضي يا صديقة   نقتطفْ سحره ونحضنْ بريقهْ

٢- كم حننّا إليه وهو شجونٌ   في حنايا الظلام حيرى غريقه

٣- وتباشيرُه خيالاتُ كأسٍ   في شفاه الرؤى، ونجوى عميقهْ

٤- وظمئنا إليه وهو حنينٌ   ظامىءٌ يرعش الخفوقُ شهيقهْ

٥- واشتياقٌ يقتات أنفاسه الحمر   ويحسو جراحه.... وحريقهْ

٦- وذهولٌ كأنه فيلسوف   غاب في صمته يناجي الحقيقهْ

٧- وطيوفٌ كأنها ذكرياتٌ   تتهادى من العهود السحيقهْ

٨- واحتضنّا أطيافه في مآقينا   كما يحضن العشيقُ العشيقه

٩- وهو حبٌّ يجول في خاطرينا   جولة الفكر في المعاني الدقيقه

١٠- والتقينا نريقُ دمع المآقي   فأبت كبرياؤنا أن نريقه

١١- واحترمنا شوقاً إليه وذبنا		في كؤوس الهوى لحوناً رقيقه
١٢- وانتظرناه والدجى يرعش		على هجعة القبور العتيقه
١٣- والسرى وحشةٌ وقافلةُ السَّـ		ـفْر يخاف الرفيقُ فيها رفيقه
١٤- وظلامٌ لا ينظر المرءُ كفَّيـ		ـهِ ولا يُسْعدُ الشقيقُ شقيقه
١٥-هكذا كان ليلُنا فتهادى		فجرنا الطلق فالحياة طليقه
١٦- فانظري:(يا صديقتي رقصة الفجر		على خُضرة الحقول الوريقه
١٧- مهرجان الشروق يشدو ويندى		قُبلاتٍ على شفاه الحديقه
١٨- فانهضي نلثمُ الشروق المغنّي		ونقبلْ كؤوسه ورحيقه
١٩- واخطري يا صديقتي في طريق الـ		ـفجر كالفجر، كالعروس الأنيقه
٢٠- واذكري أننا نعشنا صباه		وحدَوْنا، على خطاه الرشيقه
٢١- وسكبنا في مهده دفء قلبيْـ		ـنا وأحلامنا العذارى المشوقه
٢٢- نحن صُغنا أضواءه من هوانا		وفرشنا بالأغنيات طريقه
٢٣- وشدونا في دربه كالعصافـ		ـير... وشدْوُ الغرام فيضُ السليقه
٢٤- لن نطيق السكوت فاصمت للمْـ		ـيت وتأبى حياتنا أن نطيقه
٢٥- نحن من نحن؟ نحن تاريخ فكر		وبلادٍ في المكرمات عريقه
٢٦- سبقتْ وهمها إلى كل مجدٍ		وانتهت منه قبل بدء الخليقه
٢٧- فابسمي: عاد فجرنا وهو يتلو		للعصافير من دمانا وثيقه

لقد عكست هذه القصيدة الرومانسية للشاعر قدرته على تناول أساليب الالتفات في إطار ثنائية الأنا والآخر التي تجسدت في القصيدة. فقد تحول

الشاعر من أسلوب إلى آخر في النص الشعري، إذ بدأت القصيدة بالفعل الماضي كما هو في البيت الأول، ثم انتقل مباشرة في البيت نفسه إلى صيغة الخطاب المباشر إلى صديقته، ثم تحول أيضاً إلى أسلوب الجماعة، وهذا ما يؤكد قدرة الشاعر على التحول من أسلوب إلى آخر من أساليب في البيت الشعري الواحد.

ولعل الشاعر قد استطاع أن يصور الفجر الذي يمثل الطبيعة الساحرة بكل تفاصيلها ومعانيها، حيث أصبح الفجر شريكا للشاعر وصديقته في تقاسم الآمال والآلام معاً يقول:

وظمئنا إليه وهو حنين ... ظامِئٌ يرعش الخفوق شهيقه

وطيوفٌ كأنها ذكريات ... تتهادى من العهود السحيقة

واحتضنا أطيافه في مآقينا ... كما يحضن العشيق عشيقه

إن صورة الأنا والآخر التي سيطرت على أجواء النص، لم تعد ثنائية تجسد التوازي في العلاقة بين الشاعر وصديقته، بل توحد الشاعر مع الآخر، واصبحا معاً حالة شعورية واحدة من خلال حالة الاندماج بين الأنا والآخر في مناجاة الفجر والطبيعة، وهذا تحول في أسلوب الالتفات أعطى النص قدرة حركية كبيرة، يقول:

والتقينا نُريقُ دمعَ المآقي ... فأبت كبرياؤنا أن نُريقه

واحترقنا شوقاً إليه وذبنا ... في كؤوس الهوى لحوناً رقيقه

انتظرناه والدجى يرعش الحلم ... على هجعة القبور العتيقه

وعاد الشاعر يكرر أسلوب الخطاب المباشر بصيغة الطلب، حيث يقول في الأبيات ١٨-٢٠ ، فانهضي ثم واخطري، واذكري وبعد ذلك تحول الخطاب بشكل مفاجئ إلى أسلوب الجماعة، حيث استخدم صيغ الجمع بقوله في الأبيات من ٢١- ٢٣، وسكبنا، ونحن صغنا، ثم وشدونا.

ولذا فقد استطاع الشاعر أن يستخدم أسلوب الالتفات بشكل مدهش من خلال التحول المفاجئ من أسلوب الخطاب المباشر إلى أسلوب الفعل الماضي وبالتالي، فقد تحركت القصيدة ضمن أساليب متعددة في دائرة أسلوب الالتفات، حيث الانتقال من صيغة الفعل الماضي إلى الحاضر، ومن ضمير الأنا المفرد إلى المخاطب، ثم الجماعة، بحيث جسدت هذه القصيدة اللغة الدرامية، من خلال الحوارات المتعددة في النص.

وأما الصيغة الثانية من صيغ أسلوب الالتفات فهي صيغة الزمن، حيث ثنائية الماضي والحاضر، وقد تجسد ذلك في قصيدة "يوم المعاد" للشاعر البردوني، يقول[٢٣]:

١- يا أخي يا ابن الفدى فينا التمادي	وفلسطين تنادي وتنادي
٢- ضجت المعركة الحمرا... فقم	نلتهب ... فالنور من نار الجهاد
٣- ودعا داعي الفدى فلنحترق	في الوغى، أو يحترق فيها الأعادي
٤-يا أخي يا ابن فلسطين التي	لم تزل تدعوك من خلف الحدادِ
٥- عدْ إليها، لا تقل: لم تقترب	يوم عودي قل: أنا "يوم المعاد"
٦- عد ونصر العرب يحدوك وقل	هذه قافلتي والنصر حادي
٧- عد إليها رافع الرأس وقل	هذه داري، هنا مائي وزادي

٨- وهـا كرمـي، هنـا مـزرعتي وهنـا آثـار زرعـي وحصـادي
٩- وهنـا ناغيـت أمـي وأبـي وهنـا أشـعلت بـالنور اعتقـادي
١٠- هـذه مـدفأتي أعرفهـا لم تـزل فيهـا بقايـا مـن رمـاد
١١- وهنـا مهـدي، هنـا قـبر أبـي وهنـا حقلـي وميـدان جيـادي
١٢- هـذه أرضـي لهـا تضـحيتي وغرامـي ولهـا وهـج اتقـادي
١٣- هـا هنا كنت أماشي إخـوتي وأحيّـي هـا هنـا أهـل ودادي
١٤- هـذه الأرض درجنـا فوقهـا وتحـدّينا بهـا أعـدى العـوادي
١٥- وغرسـناها سـلاحا وفـدى ونصـبنا عزمنـا في كـل وادي
١٦- وكتبنـا بالـدّما تاريخهـا ودمـا قـوم الهـدى أسـنى مـداد
١٧- هكذا قل: يا ابن "عكا" هم قل: هـا هنـا ميـدان ثـاري وجـلادي
١٨- يا أخي يا ابـن فلسـطين انطلـق عاصفا وارم العـدى خلـف البعـاد
١٩- سر بنا نسـحق بأرضـي عصبة فرّقـت بـين بـلادي وبـلادي
٢٠- قـل "لحيفـا"اسـتقبلي عودتنـا وأبشـري هنـا نحـن في درب المعـاد
٢١- وأخـبري كيـف تشـهتنا الرّبـى أفصحي كـم سـألت عنّـا النـوادي
٢٢- قل لإسرائيل يـا حُلـم الكـرى زعزعـت عودتنـا حُلـم الرّقـاد
٢٣- خـاب" بلفـور" وخابـت يـده خيبـة التجـار في سـوق الكسـاد
٢٤- لم يسع ، لا لم يسـع شـعب أنـا قلبـه وهـو فـؤاد في فـؤادي
٢٥- قل: "لبلفور" تلاقـت في الفـدى أمّـةُ العـرب وهبّـت للتفـادي
٢٦- وحّـد الـدربُ خطانـا والتقـت أمـتي في وحـدة أو في اتحـاد

٢٧- عندما قلنا : اتحدنا في الهوى   قالت الدنيا كنا : هاكم قيادي

٢٨- ومضينا أمة تزجي الهدى   أينما سارت وتهدي كل هادي

يعاين النص القضية الفلسطينية بأبعادها التاريخية والوطنية والإنسانية والحضارية, وعد غلبت على النص ثنائية الزمن الماضي والحاضر، فالشاعر يحاول التركيز على الماضي بأبعاده التاريخية وعلى الحاضر بأبعاده المعنوية، حيث ينظر الشاعر إلى الماضي من حيث الحق العربي في فلسطين، وإلى الحاضر من حيث شحذ الهمة عند الإنسان العربي لاستعادة حقه في وطنه السليب فلسطين.

فقد استخدم الشاعر أفعال الزمن الماضي مثل ضجّت المعركة، ودعا داعي الفدى وكذلك في الأبيات ١٥_ ١٦، حيث جاء الفعل الماضي وغرسناها سلاحاً وفدى ثم وكتبنا بالدما تاريخها.

هذا الالتفات إلى الزمن الماضي يجسد الحق والهوية والارتباط بالأرض والتاريخ والحضارة والتفاعل الإنساني داخل الوطن، وأما الالتفات مباشرة إلى الحاضر والمستقبل، فقد جاء من خلال الأفعال الواردة في الأبيات من ١٧- ٢٢، إذ استخدم الشاعر فعل سر بنا ، وقل لحيفا، ثم قل لإسرائيل.

إن الانتقال والتحول المفاجئ بين الماضي والحاضر كما هو في الأبيات ٢٥ - ٢٨ مثل قل، ووحد الدرب، ثم عندما قلنا، ومضينا أمة تزجي الهدى، يجسد أسلوب الالتفات وهو من الأساليب التي تجعل العمل الإبداعي عملاً إبداعياً، لما لهذا الأسلوب من قدرة على تفجير الطاقة الإبداعية عند الشاعر،

خلال ربط المتلقي بالنص، وجعله يتفاعل معه، بحيث يصبح جزءاً فاعلاً ومشاركاً في العمل الإبداعي.

كما تعددت الأصوات الشعرية في قصيدة :"نحن والحاكمون" حيث وظف البردوني كثيراً من أساليب الالتفات فيها، فقد استخدم الشاعر أسلوب النداء والخطاب المباشر، ثم صيغ الاستفهام، فالفعل الماضي والمستقبل، وكذلك ضمائر الغائب والجمع، والمخاطب، مما أضفى عليها بعداً درامياً قوياً، جعل من النص قطعة مسرحية يتحاور فيها أطراف مختلفة، يقول البردوني(٢٣):

١- أخي، صَحْونا كلُّه مآتمُ	وإغفاؤنا ألم أبكمُ
٢- فهل تلد النور أحلامنا	كما يلدُ الزهرة البراعُم؟
٣- وهل تنبت الكرم وديانننا	وينحصر في كرمنا الموسم؟
٤- وهل يلتقي الريّ والظامئو	ن، ويعتنق الكاسُ والمبسمُ؟
٥- لنا موعد نحن نسعى إليه	ويعتاقنا جرحنا المؤلمُ
٦- فنمشي على دمنا والطريق	يُضيعنا والدجى معتمُ
٧- فمنا على كل شبر نجيعٌ	تقبله الشمسُ والأنجمُ
٨- سل الدرب كيف التفت حولنا	ذئابٌ من الناس لا ترحمُ
٩- وتهنا وحكامنا في المتاه	سباع على خطونا حُوَّم
١٠- يعيثون فينا كجيش المغول	وأدنى إذا لوَّح المغنمُ
١١- فهم يقتنون ألوف الألوف	ويعطيهم الرشوة المعدم
١٢-ويبنون دوراً بأنقاض ما	أبادوا من الشعب أو هدّموا

١٣- أقــاموا قصــوراً مــداميكها لحــوم الجمــاهير والأعظــمُ
١٤- قصــوراً مــن الظلــم جـدرانها جراحاتنــا أبـيضٌ فيهـا الـدّمُ
١٥- أخي إن أضاءت قصور الأمـير فقــل: تلــك أكبادنــا تضــرم
١٦- وسل: كيف لنا لعنف الطغاة فعــاثوا هنــا وهنــا أجرمــوا؟
١٧- فـلا نحـن نقـوى علـى كفِّهـم ولا هــم كــرام فمــن أكــوَمُ
١٨- إذا نحــن كنــا كــرام القلــوب فمن شرف الحكـم أن يكرمـوا
١٩- وإن ظلمونـــا ازدراءً بنـــا فــأدنى الــدّناءاتِ، أن يظلمــوا
٢٠- وإن أدمنــوا دمنــا فــالوحوشُ تعــبُّ النجيــع ولا تســأمُ
٢١- وإن فخــروا بانتصــار اللئــام فنخــذ لاننــا شــرفٌ مُــرغَمُ
٢٢- وســائلنا فــوق غايــاتهم وأسمــى وغاياتنــا أعظــمُ
٢٣- فــنحن نعــفّ وهــل إن رأوا لأدناســهم فرصــة أقــدموا
٢٤- وإن صعدوا سلما للعـروش فــأخزى المخــازي هــو السُّــلمُ
٢٥- ومـا حكمهـم جـاهلي الهـوى تُقهقــه مــن ســخفه الأيّــمُ
٢٦- وأسـطورة مـن ليـالي جـديس رواهــا علــى تغلــب جُــرهم
٢٧- ومطعمهم رشوة والذئابُ أكولٌ إذا خبـــــث المَطعـــــمُ
٢٨- رأوا هـدأة الشـعب فاسـتذأبوا على ساحة البغي واستضغموا
٢٩- وكـلُ جبـانٍ شـجاع الفـؤاد عليــك إذا أنــت مستســلمُ
٣٠- وإذعاننــا جــرّأ المفســدين علينـــا وأغـــراهم المـــاثمُ
٣١- أخي نحن شعب أفاقـت منـاهُ وأفكــاره في الكــرى تحلــمُ
٣٢- ودولتنــا كــلُ مــا عنــدها يــدٌ تجــتني وحشــىً يهضــمُ

٣٣- وغيدٌ يغايا لبسْنَ النُّضار كما يشتهي الجيدُ والمعصم
٣٤- وسيف أثيم يجزُّ الرؤوسَ وقيدٌ ومعتقلٌ مظلمُ
٣٥- وطغيانها يلتوي في الخداع كما يلتوي في الدُّجى الأرقم
٣٦- وكم تدَّعي عفّةً والوجود بأصنافِ خسَّتها مفعم
٣٧- وآثامها لم تسعها اللغاتُ ولم يحوْ تصويرها ملهمُ
٣٨- أنا لم أقل كلّ أوزارها تنزّه قولي وعفَّ الفمُ
٣٩- تراها تصولُ على ضعفنا وفوق مآتمنا تبْسمُ
٤٠- وتشعرنا بهدير الطبول على أنها لم تزل تحكمُ
٤١- وتظلم شعباً على علمه ويُغضبها أنه يعلم
٤٢- وهل تختفي عنه وهي التي بأكباد أمّته تولُم؟
٤٣- وأشرف أشرافها سارقٌ وأفضلهمُ قاتلٌ مجرمُ
٤٤- عبيدُ الهوى يحكمون البلاد ويحكمهم كلهم درهمُ
٤٥- وتقتادهم شهوةٌ لا تنامُ وهم في جهالتهم نوَّمُ
٤٦- ففي كل ناحيةٍ ظالمٌ غبيٌّ يُسلطه أظلمُ
٤٧- أيا من شبعتم على جوعنا وجوعِ بنينا ألم تتخموا؟
٤٨- ألم تفهموا غضبة الكادحين على الظلم؟ لابدّ أن تفهموا؟

تعاين هذه القصيدة حالة القلق والألم عند الإنسان اليمني إزاء الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي أصابت البلاد والعباد، فالشاعر يكشف تفاصيل الوضع السياسي والظلم الذي رزح الشعب اليمني إبان حكم الإمام حيث الفقر والجهل والظلم والقلق والخوف الذي أصبح يرزح الشعب اليمني تحته.

وتتحرك القصيدة فنياً ضمن ثلاث دوائر هي المشاعر والشعب والحاكم، وقد أبدع الشاعر في رسم أساليب الالتفات المختلفة، تلك الأساليب المتمثلة بأسلوب الخطاب المباشر بين الشاعر وأخيه الإنسان اليمني، حيث يقول في الأبيات ١-٧ مخاطباً أخاه أن حالة الإنسان اليمني أصبحت صعبة للغاية وأن الأمل والتغيير صعب في ظل حكم ظالم وفاسد، وبعد ذلك تحول الشاعر في الخطاب إلى البيئة من حوله، فوجه خطابه إلى أخيه ليسأل الدرب (الأبيات ٨-٢٤) الذي اجتمعت فيه كل عوادي الأيام من ذئاب وحكام وظلام قساة على الشعب اليمني فيقول:

سلِ الّدرب كيف التقت حولنا ذئابٌ من الناس لا ترحمُ

وسل: كيف لنا لعنف الطغاة فعاثوا هنا وهنا أجرموا؟

كما أكثر الشاعر في القصيدة نفسها من أساليب التحول الأسلوبي في الالتفات، حيث جاء في البيت رقم ٣٨ صيغة الخطاب (أنا) ثم انتقل في البيت الذي يليه إلى الغائب، إذ قال: تراها تصول ثم تشعرنا بهدير الطبول.

وأما في البيت رقم ٤٥ فقد استخدم أيضاً: ضمير الغائب للجماعة، حيث قال:

تقتادهم شهوةٌ لا تنامُ وهم في جهالتهم نوَّمُ

كما استخدم في البيتين ٤٧ - ٤٨ أسلوب الالتفات إلى الجمع، حيث كان الخطاب في البداية من الشاعر إلى المخاطب المفرد، والآن تحول الشاعر في خطابه إلى الجماعة مباشرة فيقول:

أيا من شبعتم على جوعنا وجوع بنينا، ألم تُتخموا؟

ألم تفهمــوا غضــبه الكــادحين على الظلــم.؟ لابـدّ أن تفهمـوا؟

وإضافة إلى التحولات الأسلوبية لأسلوب الالتفات في الـنص هنـا، فقـد أكثر الشاعر من صيغ الاستفهام التي تظهر حالة القلـق الـذاتي عنـد الشـاعر، بحيث أصبح الشاعر يخاطب ذاته فيقول:

فهــل تلــد النــورَ أحلامنــا كمــا يلــد الزهــرةَ الــبرعمُ؟

وهــل تختفــي عنــه وهــي الــتي بأكبــاد أمتــهِ تــولمُ؟

كما أكثر الشاعر من أسلوب الحوار الـداخلي بـين الشـاعر وذاتـه، مـن خلال مناقشة حالة الظلم والقهر والإحباط التي عانى منها الشعب اليمني، ولذا فقد حاور الشاعر نفسه في الأبيات (١٧-٢٤) إذ تساءل الشـاعر عـن صـورة العلاقة بين الحاكم، والمحكوم مبرزاً كرم ووفاء الشعب إزاء جور وظلم الحاكم.

وبهذا فإن تعاقب صور الالتفات المتعددة من الزمن الماضي إلى الحاضـر، والضمير المخاطب إلى الغائب، ومن المفرد إلى الجماعة يشكل حركة قوية داخل النص الشعري تجعل من النص الإبداعي نصاً إبداعياً.

فأسلوب الالتفات لا ينحصر في التحول من ضمير إلى آخر فقط، بل يتعدى ذلك ليشمل كل تتجاوز أو خروج على المألوف في النسـق التعبيري ممـا يـؤثر في جوهر المعنى أو البيئة العميقة له لأن أسلوب الالتفات ينقـل الكـلام ويحولـه مـن حالة إلى أخرى مما يضفي معنى جديداً على جوهر النص الإبداعي [٢٤].

الهوامش

* سينشر هذا الفصل في مجلة دراسات إسلامية، الجامعة الإسلامية، إسلام آباد، ٢٠٠٧م.

١- لسان العرب، مادة لفت.

٢- أنظر طبل، حسن: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، المدينة المنورة ١٩٩٠،ص٤.

٣- أنظر مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العراقي، بغداد ١٩٨٣، ج١/ ص٢٩٦ - ٢٩٧.

٤- أنظر: طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص٤.

فالح جليل رشيد: فن الالتفات في مباحث البلاغيين، مجلة آداب المستنصرية، بغداد ١٩٨٤، العدد التاسع،ص ,٦٦

٥- أبو عبيدة، معمر بن المثنى: مجاز القرآن، تحقيق محمد فؤاد سركين، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٨١، ج١/ ص ٩-١١.

أنظر سورة غافر، آية ٦٧، (ونقر في الأرحام ما نشاء إلى أجل مسمى ثم نخرجكم طفلاً).

٦- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار أحياء الكتب العربية، القاهرة ١٩٥٤، ص١٥ - ١٦.

٧- ابن المعتز، عبد الله: البديع، تحقيق كراتشقوفسكي، دار الحكمة، دمشق، ص٥٨.

٨- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ١٩٧٩، ص١٥٠.

٩- ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٥٦، ج٢/ ص٣٩٢.

١٠- ابن سينا، أبو الحسين: فن الشعر من كتاب الشفاء (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣، ص١٦٨.

١١- ابن رشد، الوليد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣، ص, ٢٤٣

١٢- الزمخشري، محمود بن عمر: الكشاف، القاهرة ١٩٥٣، ج١/ ص١٢.

١٣- السكاكي، ابو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم، القاهرة ١٩٣٧، ص٩٥.

١٤- ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، القاهرة ١٩٣٩، ج١، ص٤.

أنظر كذلك حول أقسام الالتفات نفسها عند يحيى بن حمزة العلوي (ت ٧٤٩هـ) في كتابه: الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٣، ج٢/ ١٣٢,

١٥- القرطاجي، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت ١٩٨١، ص, ٣١٥

١٦- المصدر نفسه، ص ٣١٥ - ٣١٦.

١٧- ولد الشاعر عبد الله صالح بن حسن الشحر البردّوني في قرية البردّون في اليمن عام ١٩٢٩ تقريباً، كما توفي والده عام ١٩٨٨، ووالدته نخلة أحمد العامر عام ١٩٥٨. وقد أصيب الشاعر بالعمى في سني طفولته الأولى، وقد توفى عام ٢٠٠٢م. وأصدر البردوني الذي عاش هموم وطنه الكثيرة منذ بدء عهد الأمامة في القرن الماضي إلى الآن عدة دواوين شعرية جسدت أحلامه وهمومه تجاه وطنه منها:

- ديوان من أرض بلقيس ١٩٦١، في طريق الفجر ١٩٦٦، مدينة الغد ١٩٧٠، لعيني أم بلقيس ١٩٧٢، السفر إلى الأيام الخضر ١٩٧٧، وجوه دخانية في مرايا الليل ١٩٧٧، زمان بلا نوعية ١٩٧٩، ترجمة رملية لأعراس الغبار ١٩٨٣، كائنات الشوق الآخر ١٩٨٦، رواغ المصابيح ١٩٨٩، جوّاب العصور ١٩٩١ كما له أعمال نثرية أخرى.

- أنظر مشوح، وليد: الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، الرياض ١٤٢١هـ، ص٢٠-٢٤.

١٨- أنظر. رحومة، محمد: الدائرة والخروج، دراسة في شعر البردوني، مكتبة الشباب، المنيا - مصر ١٩٩٣، ص٥-٦.

١٩- رحومة: الدائرة والخروج، ص٣٥.

٢٠- أنظر: نوفل، يوسف: أصوات النص الشعري، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٩٥، ص ٤-٥، ص٨.

٢١- البردوني، عبد الله: في طريق الفجر(ضمن ديوان عبد الله البردوني، الأعمال الكاملة) المجلد الأول، دار العودة، بيروت ١٩٨٦، ص٢٩٩ - ٣٠٣.

٢٢- المرجع نفسه، ص٤٨٨ - ٤٩٢.

٢٣- المرجع نفسه، ص٣٤٥ - ٣٥٣.

٢٤- أنظر: طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية ص٦٣.

المصادر والمراجع

١- ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، القاهرة ١٩٣٩.

٢- البردوني، عبد الله: في طريق الفجر (ضمن الأعمال الشعرية الكاملة)، المجلد الأول، دار العودة، بيروت ,١٩٨٦

٣- ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٥٦.

٤- رحومة، محمد: الدائرة والخروج، دراسة في شعر البردوني، مكتبة الشباب، المنيا - مصر ١٩٩٣.

٥- ابن رشد، الوليد: تلخيص كتاب أرسطو وطاليس في الشعر (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣.

٦- الزمخشري، محمود بن عمر: الكشاف، القاهرة ,١٩٥٣

٧- ابن سينا، أبو الحسن: فن الشعر من كتاب الشفاء (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣.

٨- طبل، حسن: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، المدينة المنورة ١٩٩٠.

٩- أبو عبيدة، معمر بن المثنى: مجاز القرآن، تحقيق محمد فؤاد سركين، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٨١.

١٠- العلوي، يحيى بن حمزة: الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٣.

١١- فالح، جليل رشيد: فن الالتفات في مباحث البلاغيين، مجلة آداب المستنصرية، العدد التاسع، بغداد ١٩٨٤.

١٢- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ١٩٥٤.

١٣- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ١٩٧٩.

١٤- القرطاجي، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨١.

١٥- مشوح، وليد: الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، الرياض ١٤٢١هـ.

١٦- مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العراقي، بغداد ١٩٨٣.

١٧- ابن المعتز، عبد الله: البديع، تحقيق كراتشقوفسكي، دار الحكمة، دمشق.

١٨- ابن منظور: لسان العرب.

١٩- نوفل، يوسف: أصوات النص الشعري، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٩٥.

الفصل السابع

بنية اللغة الشعرية عند مصطفى سند*

بنية اللغة الشعرية عند مصطفى سند*

يعد الشاعر مصطفى سند[١] واحداً من أبرز شعراء السودان الذين برزوا في أوائل الستينات من القرن الماضي، حيث عرف هؤلاء الشعراء باسم شعراء (الغابة والصحراء)[٢]. إذ حاول هؤلاء الشعراء أن يطرحوا جدلية الهوية والانتماء. ولذا فقد حاول مصطفى سند ورفاقه في هذا التيار الشعري أن يقدموا إجابات عن سؤال طالما بقي مطروحاً في الساحة الإبداعية والثقافية في السودان حول سؤال الهوية[٣].

إن الإجابة عن سؤال الهوية والانتماء عند مصطفى سند ورفاقه في تياره الشعري لم تكن سهلة أو بسيطة. فالسؤال حول الهوية والانتماء لم يقتصر على الشاعر مصطفى سند وتياره الشعري بل أصبح محور جدل مستمر حول هوية السودان الثقافية. مما جعل الباحثين يتساءلون حول أصول الشعر السوداني وهويته. وهذا التساؤل بالذات ربما تتوسع دائرته لتشمل عروبة السودان وانتماءه العربي.

وفي إطار هذا الطرح عند الشاعر مصطفى سند حول الهوية والانتماء، فقد قدم الشاعر إبداعاته الشعرية التي تتجسد فيها قوة الكلمة، وعمق الصورة، وكثافة الخيال، وعمق الرمز، وتنوع الظواهر الأسلوبية في لغته الشعرية، فضلاً عن الأداء الطقوسي الذي برع فيه مصطفى سند، بحيث عبر من خلاله عن حنينه إلى ثقافته الإفريقية دون الانسلاخ عن محيطه الثقافي العربي.

(١)

البعد الأسطوري

لقد تفرد مصطفى سند بتوظيف الأسطورة توظيفاً متميزاً في شعره أكثر من أقرانه الشعراء في التيار الشعري الذي يمثل جيل الستينات من القرن الماضي، ذلك التيار الذي جعل همه الإجابة عن سؤال الهوية والانتماء في الشعر السوداني.

فالأسطورة أولاً وأخيراً تهدف "إلى تفسير شيء ما في الطبيعة، كنشوء الكون أو أصل الرعد أو الزلزال أو العاصفة أو الشجرة أو الوردة. ومن هذا التفسير العلمي الأولي، البدائي، للعالم المحيط، دفعت الإنسان في حاجته إلى السيطرة على بيئته ووجوده، إلى إقامة عبادات أساسية، غالباً ما تكون بمساعدة الشامانات، والكهنة أو المطببين، وبرضا ذوي التأثير الكبير في حياته أو في محيطه. تقوم أساطير أخرى بتفسير التقاليد والعادات الاجتماعية والممارسات الدينية وأسرار الحياة والموت. فالخيال والخرافة والزخرفة اختلطت بالملاحظة اختلاطاً كبيراً. بعض الأساطير وضعت للتعليم، لكن بعضها الآخر لم يكن يهدف إلا للمتعة والتفنن في رواية القصص"[٤].

إذن الأسطورة هي "الشكل الرمزي الذي تعبر به الثقافة عما هو بالنسبة إليها حقائق وجودية وكونية"[٥]. فالأسطورة هي مستودع الثقافة البدائية، وهي الكلمات الأولى عند الإنسان تلك الكلمات التي تجسد قوته وضعفه، خياله وواقعه، حياته بكل ما فيها من متعة أو غصة. فالأسطورة تعكس حياة الشعوب بكل تفاصيلها، إيمانها وتحررها، ثقافتها وبطولاتها، فالشعوب تفسر

كل ما ينزل بها من خلال الأسطورة. ولهذا فالأسطورة أصبحت مصدراً خصباً للأدب شعره ونثره(٦).

ولهذا فإن الأسطورة في شعر مصطفى سند تشكل قوة يفجر من خلالها الشاعر طاقات ذات دلالات متعددة. فالأسطورة تشكل "أداة التعبير عما يمكن تسميته بالاتجاه العام. فالأسطورة على الرغم مما تحويه من عنصر الخرافة، عبارة عن مخلوقات غريبة ووقائع مستحيلة تصبح في مجمل الموقف الذي تفرضه ومن خلال شخصيات تنوء بحمل هذا الموقف، أكثر فعالية في الكشف عن الوضع الإنساني وأشد ملامسة لأغوار النفس البشرية من الأحداث الواقعة"(٧).

ويتجلى هذا البعد الأسطوري في القصيدة التالية الموسومة بـ "الغابة"، حيث يقول مصطفى سند: (٨).

كأنما في هذه العروق من طبولها المدمدمات

بالأسى شرارة

ورثتها كما أحسّ، من دنانها

.. وعشبها.. وبرقها المخيف..

.. من سهول الجنس.. والدماء... والإثارة

إذا وطئتها أموت من تلهفي

أذوب في العناصر الطلاسم

أشم نكهة الغموض في تعاقب المواسم

أشم نكهة البكاره

أحس أنني إلى هنا أنتميتُ، منذ هاجرتُ

بويضة الحياة عبر جَدّتي

وأنكرتْ حواضن الأله لمعة الحضاره

تلوح في جبيني الهجين، في نحاس الشمس

سال في دماي، في غرابة الملامح

وعندما سجنتُ في رواق الليل

كانت الطبول والخمور والذبائح

تقام كي أظل نازحاً فلا أقر

حينما اتجهتْ كنت فارغ اليدين كاذب

البشاره

لكنني أعود، نجمتي تقودني، أعبّ من خوابي

الشمس رغوة الضياء والبريق، صفوة العصاره

تنوح في جنازتي العواصف

وأهلي يرقصون حين تقبل الريح توبتي

وحين تستبين في العيون ثورة العواطف

أجر من عيون الكرى فلا أنام.. حين ينعسون

أشرب الدّماء من لظى دنانهم

أراني الإله.. جالساً مكان جدّي

القديم.. في الصداره

أوزع البروق من السحائب النوازف

أدقها برمحي الطويل، أرتدي ذيولها الموشحات

بالمياه صاخباً، أذوب في متونها النديّة المعاطف

وما أغصّ حين أنشد الكلام

في حقول شعري الأصيل تورق العباره

أنا هنا رفيق هذه الروافد المزغردات

دندنات حلْقها المرن

في وساد الرَّمْل والحجاره

.. أنا هنا مناجز الفضُول

صاحب الشّمول، والإحاطه

بكل كبريائي الذي هوى فشلْتُه

بكل ما في الأرض من بساطه

أقول إنني إلى هنا أنتميتُ مرة

وهأنا أعود مشرق الجبين

صادق اليقين، ناصع الطهاره

تجسد هذه القصيدة الشعرية ملامح الحياة السودانية بحلوها ومرها، حيث قدم الشاعر هذه المعاناة من خلال الأسطورة التي تمثل الخيال الشعبي في طبقات المجتمع السوداني. فقد حشد الشاعر كل عناصر الثقافة والبيئة في السـودان مـن

خلال الأسطورة التي تمثلت في الأداء الطقوسي لمكونات المجتمع السوداني الذي هو مرآة تعكس الحياة والتقاليد الشعبية والدينية الأفريقية.

فهذه الطبول التي تصدح في الحياة السودانية، تمثل الدم الذي يجري في عروق الشاعر، كما أن مشاهد البيئة من دماء وعشب قد أصبحت تمثل الحروف التي يتلوها الشاعر صباح مساء وكأنما تعويذة يرددها مصطفى سند لأبعاد شبح الخوف والجوع الذي يخيم على مناحي الحياة في السودان. ويعود الشاعر مرة أخرى مؤكداً انتماءه الأفريقي، فيقول:

أشم نكهة الغموض في تعاقب المواسم

أشم نكهة البكاره

أحس أنني إلى هنا أنتميت منذ هاجرت

بويضة الحياة عبر جدتي

فالشاعر مصطفى سند يؤكد هنا أصوله الإفريقية، وأن الانتماء عنده يعود إلى البذرة الأولى، وأنه ليس طارئاً على هذه الأصول الإفريقية. فالدم الذي يجري في عروقه هو دم أفريقي عبر أسلافه وأهله منذ زمن بعيد.

كما يقدم الشاعر هنا مشهداً أسطورياً دينياً من خلال الطبول والخمور والذبائح التي تنحر في المواسم الدينية تقرباً إلى الإله. هذه الصورة الدينية تقابلها مباشرة صورة الإنسان الشاعر، حيث النقاء والطهارة والوضوح مثل وضوح الشمس وبهائها. وينتهي هذا المشهد الديني بصورة الشاعر وقد أصبح ناسكاً أو كاهناً يرمز للطهارة والعبودية، فهو يجلس مكان الإله الذي هو الجد

والأصل والانتماء، وذلك في جو شعائري حيث الرقص والنوح طلباً للتوبة والمغفرة.

وتقوم صورة أخرى كهنوتية حيث الكاهن يدق برمحه الطويل الأرض والسحب لكي تمطر السماء، وتبعث الحياة وتنهي الموت والجمود والانتهاء، وعند ذلك يقول الشعر، ويصبح صاحب الشمول والإحاطة، وتتمثل فيه الكبراء والعزة والبهاء(٩). إن هذا البعد الأسطوري، وهذا الأداء الطقوسي يؤكد بكل تفاصيله هويته الأفريقية القديمة.

ومن هنا، يمكن القول، بأن مصطفى سند قد تميز في إبداعاته الشعرية بالتركيز على الأداء الشعري من خلال الرمز والصورة، والدلالات التي تتجسد فيها الغموض الفني، وقد قدم ذلك كله من خلال توظيفه للأسطورة كدلالة تؤكد انتماءه وهويته، فالأسطورة أصبحت جوهر العمل الإبداعي عند الشاعر في بحثه عن ماضيه القديم وحاضره القلق، ومستقبله الذي يحلم به، كل هذا جاء وفق صياغة شعرية عميقة تبحث عن سر الوجود ومعنى الحياة بكل ألوانها.

فالأسطورة التي جعلها مصطفى سند الطاقة الكامنة التي فجر من خلال اللغة دلالاتها وإيحاءاتها المتعددة التي تجسد طبيعة الحياة الإفريقية، قد تشكلت من خلال الصور السمعية والشمية، حيث ملاءت أجواء النص ضجيجاً ورائحة يعبق بها المكان، حيث الطبول والبخور ورائحة الدماء، أصوات الرعد والبرق، وطلاسم وشعائر المتعبدين.

فالأسطورة هنا شكلت الشعور الجمعي في المجتمع السوداني الذي تسوده الفرقة والتباعد أحياناً، بيد أن التواشج الإنساني المتجذر في الثقافة والتقاليد

والطقوس تجعل منه مجتمعاً أكثر قوة وتماسكاً ورحمة. فالأسطورة تتضمن عناصر الخير والشر، وهو ما يجسد الحياة البشرية بشكل عام، ولهذا فقد اتكأ مصطفى سند على الأسطورة الممتلئة بتفاصيل الحياة الإفريقية ليؤكد من خلالها عمق الانتماء، ووضوح الهوية(١٠).

(٢)

الصورة الفنية

تعد الصورة "إعادة إنتاج عقلية ، ذكرى، لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة، ليست بالضرورة بصرية"[١١] . كما أن الصورة قد تكون سميعة أو شمية أو ذوقية[١٢] . فالصورة عند مصطفى سند تمحورت حول الرؤية البصرية والسمعية، وقد تجلت موضوعات صوره ومجالاتها في الطبيعة السودانية من خلال الماء والأنهار، والسحب، والغابة، والنيل. فالشاعر السوداني يحب طبيعة بلاده، وملتصق بها إلى حد بعيد. فالطبيعة في السودان متجذرة ومتجسدة في شعر الشاعر مصطفى سند، بل لقد أصبح مصطفى سند هو الطبيعة ذاتها، فعندما يصف النهر أو يصور السحب والمطر يصبح مثلها تماماً، بل يذوب فيها. وهذا هو الاندماج الحقيقي مع الوطن، كما هو الانتماء للوطن بكل عناصره، من طبيعة، وإنسان. يقول الشاعر مصطفى سند في قصيدته المسمومة بـ "خزين الصيف"[١٣].

يقول لي إن مات في عينيك ظلّهم

وسافر النهار

لا تلعن الزمان والسنين والأقدار

لا تبك فالذي ينام في الإبريق من خزين الصيف

دمع هذه البحار

يا شاعري العريان من نبوءة المطلسمين

بالنيران والبروق

يا شاعري والنصل في دماك مهرجان جوهرٍ

بساحة العقوق

علاك حاجبان أحمران خلّفاك جبهة بغير عينْ

تنّح موسمين آخرينْ

ولا تقل لمن يقود حادباً على عماك، أينْ

تشال رحمة الملوك في الرضا وبالعرفان والجلالْ

لكل حالة لبوسها فكن إذا نطقت بارداً

بلا انفعالْ

يا أيها الذي أخذت دونما سؤالْ

يا أيها الذي أخذت دونما سؤالْ

يقول لي لا تبكِ فالنهار تاج فضةٍ

على جبينك الكريم

عرضت حين فرّ منصفوك في المواقف الشداد

لوحة الجحيم

يا شمس

للإيجار بيت شاعرٍ تقوّضت جدرانه العتاق

خلف شارع قدم

مهيأ للناس... للجياع.. للذين مثلكم بلا بيوت

إنْ عزّ في الزمان حاتم الندى

حلفت للغريب لا يفوتْ

ببابه الحزين دون هجعةٍ ودون شربةٍ ودون قوتْ

يا شمس

للإيجار صائم الكلام، صالب الشفاه، شاعر السكوتْ

عليه بردتانْ

من قنجة الملوك، شالتنا ودارتا...

مدائناً، حدائقاً، عوالقاً ومهرجانْ

للزيت والتراب فيهما وللهباب والدخانْ

مواسم الحديث من يبيعها ليشتريك؟

يقول لي إن مات في عينيك ظلهم

إياك أن تحدّث القساة بالهوان حين يعتريك

لأنّ من يحسّ ضعفك الذي تحسِ

يزرع المدى موانعاً.. قطيعةً.. ونظرةً ليتقيكْ

يتضح من خلال هذه اللوحات الشعرية بأن الشاعر قد ركز على الصورة التشخيصية كثيراً، فهي صورة بصرية نابعة ومتشكلة من البيئة السودانية، حيث استطاع الشاعر أن يعبر عن هموم ابناء السودان أصدق تعبير، وبخاصة الجزء الجنوبي من السودان، فقصيدة "حزين الصيف" تعبر عن الجوع والفقر والمرض

والموت. وبالمقابل يقدم الشاعر صورة الإنسان في السـودان الـذي يمثـل الكـرم والصبر والكبرياء في شخصيته، يقول:

للايجار بيت شاعر تقوضت جدرانه العتاق

خلف شارع قديم

مهيأ للناس.. للجياع.. للذين مثلكم بلا بيوت

إن عزّ في الزمان حاتم الندى

حلفت للغريب لا يفوتْ

ببابه الحزين دون هجعةٍ ودون شربةٍ ودون قوتْ

كما جسد الشاعر صورة حبّه للأشياء المعنوية، فهناك موت الظلّ، وسـفر النهار، ودمع البحار.

هذه الصور تشكل موقف الشاعر من التحولات التي طرأت عليه، ومـن خلاله الإنسان في السودان الفقيرة، المحروم، فهذه الصورة تجسد حالـة الصـراع بين الإنسان والزمن وما يمثله من تحولات وتغيرات يقول:

يقول لي إن مات في عينيك ظلّهم

وسافر النهار

لا تلعن الزمان والسنين والأقدار

لا تبك فالذي ينام في الإبريق من خزين الصيف

دمع هذه البحار

إن هذه اللوحة تعبر عن الرحيل والزوال والانتهاء، فالموت قد طال ظلّ من رحلوا، كما أن النهار الذي يعبر عن القوة والوضوح والحياة قد سافر، وكأنه إنسان قد ارتحل دونما عودة، وان ما تبقى من قوت هو هذه الأوعية الفارغة التي لا تحتوي إلا على دمع هذه البحار، فالصورة هنا هي الموت والدمع والفقر والخواء.

(٣)

أسلوب التكرار

يعد الشعر عملاً في اللغة أولاً وأخيراً، كما أنه يشكل تجربة لغوية تجسد علاقة الشاعر بذاته، وكذلك بالكون من خلال هذه اللغة

ويتمثل هذا العمل اللغوي من خلال الرسالة التي يعمل الشاعر على تبليغها إلى المتلقي، ولذلك فالنص الإبداعي يتشكل من اللغة بكل مكنوناتها وظواهرها. فالخطاب الإبداعي هو خطاب في اللغة أولاً وأخيراً، ولهذا يمكن القول بأن البنية اللغوية لأي نص إبداعي تتشكل من ظواهر أسلوبية متعددة، ولعل التكرار هو الظاهرة التي يعمد إليها الشعراء أو الأدباء لتوصيل رسائل معينة عبر اللغة إلى القارئ وفقاً لنوعيته.

فالتكرار ظاهرة لغوية ذات قيمة أسلوبية متنوعة، وهو يقوم على العلاقات التركيبية بين الألفاظ والجمل، كما تقاس معدلات التكرار بنسبة إيراده في النص، والتكرار نوعان: بسيط ومركب[١٤].

فالتكرار البسيط هو تكرار الكلمة اسماً كانت أو حرفاً، وكذلك تكرار الصيغة المتمثلة بالضمائر والحروف والأفعال. وأما التكرار المركب فيتشكل من تكرار الجمل أو العبارات[١٥].

وقد عدّ محمد عبدالمطلب البنية اللغوية للتكرار مكوناً أساسياً للشعر، حيث يقول: "وتمثل بنية (التكرار) خطاً أساسياً في الشعر القديم والحديث على سواء، لكنها لقيت رعاية خاصة في الشعر الحديث لما تقدمه من نواتج بالغة

الأهمية، حيث أخذ التكرار أشكالاً بنائية متمايزة بعضها يأتي في شكل أفقـي، وبعضها في شكل رأسي، وبعضها يتحرك على السـطح، وبعضـها يتحـرك في المستوى العميق، وكلها يؤدي إحـدى مهمـتين همـا التأسـيس أو التقريـر. ولم تتسلط البنيـة علـى الـدوال المكتملـة الدلالـة وحـدها، بـل إنهـا تجاوزتهـا إلى الأدوات الي تستقل بالمعنى كحروف النفي مثلاً"[١٦].

وقد تجسد هذا التكرار بأشكاله المتنوعة في قصيدة "حتـى المـوت" لـتعكس حالة التحري والرفض والصـمود عنـد الإنسـان المقهـور الـذي يعـاني جشـع الغرباء وقهر المرض، حيث يقول[١٧]..:

ممتلئٌ حتى الموت

بالشيء وباللاشيء كمقهى الصيف

ممتلئ الوجه أساقي فوق رصيف الليل المهزومينْ

صبّوا، نشرب هذا البرق الكاذب أو يتكشف

قاع الزيفْ

وعدٌ يخلف ظل أبينا اللاصق بالأكتاف الغار كالسكينْ

مات ولم يتحرك نحو القبرْ

وتحجّر فوق الأذرع نعش الصبرْ

صبّوا، نغلق باب الدهشة نسحق وجه العصرْ

صبّوا، نشرب هذا ريق زجاجٍ أزمن حافي التابوت

وما ندريهْ

من عسل الله الخالد من حبات الحنطة من أشداق المصروعينْ

صبّوا، نشرب عطر الناس المبتّلين

لا يحلو طعم الجلسة دون اللحم ودون الخمر

الجيد والأعراضْ

من أجل اثنين الفقر الأسود والأمراضْ

قبّلت الخنجر في خدّيه وجئتك يا مولاي أذّوب

ماء حيائي بين يديكْ

خذني لمعة زهو في عينيك

فأنا أبرع من يهديك الشعر، يزيّن

صبح جبينك بالكلمات

أقسمت أمامك لن أتجرأ، لن استمطر

دمعة حزن للأموات.

خذني عندك يا وهّاب المحتاجينْ

ازرعني قمراً أوشك أن يستشهد قبل سنينْ

ازرعني وسط الشوك وفي الأنقاض وتحت الطين

لن تسمع مني غير ثنائك حين يطلّ

السأم المترف من عينيكْ

ستجدني حاكي الليل الطائع في كفّيكْ

فأنا يا مولاي الطيب حتى الموت..

يملؤني ظلّك حتى الموتْ..

تغمز أضحك..

تزجر أصمت..

تمنح أحمد..

ترفع أخفض... أنت السّيد حتى الموت.

تعبر الأفعال المكررة، وكذلك الأسماء المكررة أيضاً عن شخصية الشاعر التي تجسد الإنسان السوداني المقهور بفعل الظلم والفقر والجوع والمرض والحرمان، وهذه الصورة النمطية اللتي تكررت في شعر مصطفى سند تقابلها صورة الظالم المهزوم، والقاتل، والسارق. فالشاعر يوظف فعل الأمر بكثرة في لوحاته الشعرية، حيث استخدم الفعل "صبّوا" عدة مرات ليعبر عن حالة الرفض والصدام واللاخوف من أولئك الظالمين الذين يقفون وراء الجوع والمرض والخوف الذي يصيب ابن السودان. فالشاعر يصرخ بالفعل "صبّوا" وبطريقة استهزائية أو ازدرائية، حيث يقول لهم بأننا مستعدون أن نشرب عطر الناس المتبلين، من جراء المرض والبرد. فالطعام والماء الذي يأخذه أولئك الطامعون والظالمون فهو من عرق وتعب المظلومين والفقراء والمقهورين، فهم يعملون ليزداد هؤلاء غنى، بينما هم يزدادون فقراً وجوعاً وحرماناً ومرضاً.

ويرسم الشاعر بالكلمات صورة ازدرائية تمثل الإنسان المقهور والمعذب في إزاء الظالم الذي يقف منتصباً كالصنم، حيث بدا صوت الشاعر هنا معاتباً بطريقة غير مباشرة ذلك الظالم المستبد. إذ يبدي الشاعر وهو يمثل صوت المقهورين من أبناء السودان وهو يخاطب هذا السيد الظالم بأنه على استعداد لفعل أي شيء لإرضاء غرور هذا السيد، فهو رهن إشارته، فإن زجر يصمت المقهور وإن غمز يضحك كذلك، كما يشكر على أي شيء يقدمه ولو كان

فتاتاً، حتى وإن أمر بالموت فإنه مطيع له، ولهذا يكرر الشاعر فعل الأمر ازرعني، وكذلك كلمة الموت، حيث يقول:

ازرعني قمراً أوشك أن يستشهد قبل سنين

ازرعني وسط الشوك وفي الأنقاض وتحت الطين

لن تسمع مني غير ثنائك حين يطل

السأم المترف من عينيك

ثم يقول في مواضع أخرى مركزاً على جوهرية الموت في النص.

ممتلئ حتى الموت

أنت السيد حتى الموت

كما وقف الشاعر في أكثر من موقف معبراً عن حالة الذل والاستسلام أحياناً أمام هذا الطاغية الظالم الذي جعل من أبناء السودان سواء في الجنوب أو في أي بقعة من الوطن السوداني مجالاً للظلم والفقر والمرض والقهر والحرمان، ولذا كرر الشاعر استخدام الفعل "خذني" حيث يقول:

خذني لمعة زهو في عينيكْ

خذني عندك يا وهّاب المحتاجين

وبهذا استطاع الشاعر أن يجعل من ظاهرة التكرار في لوحاته الشعرية طاقة تفجر المشاعر، وتعبر عن حالة الرفض والازدراء من الظلم والظالمين الذين يقفون أمام حرمان ابناء السودان من حقهم في العيش الكريم، بعيداً عن الخوف والمرض والجوع، ولعل هذا الاسلوب اللغوي قد أعطى النص الشعري قدرة فنية جعلت منه لوحة مسرحية بين المظلوم وسيده الظالم. حيث وظف

الشاعر الأفعال والأسماء المكررة بطريقة تجعل من القارئ جزءاً من النص ومتفاعلاً مع ما يطرحه من صور المعاناة عن أبناء السودان.

(٤)

أسلوب الالتفات

يعد أسلوب الالتفات أحد الظواهر التي تعبر عن التحولات في بنية اللغة الشعرية، ويشيع استخدامه وتوظيفه في الأعمال الإبداعية وبخاصة الشعر، فالتحول في استخدام ضمير المفرد إلى الجمع أو ضمير المخاطب إلى الأنا أو الماضي إلى الحاضر يمثل حركة لغوية عميقة تعطي العمل الإبداعي قوة في التعبير والدلالة[١٨].

ولعل أبرز مجالات الالتفات التي يعبر من خلالها الشاعر عن طاقته الإبداعية هي الصيغ والضمائر، والبناء النحوي والأدوات والمعجم[١٩].

وقد وظف مصطفى سند في قصائده أسلوب الالتفات توظيفاً جيداً، حيث استطاع أن يخلص اللغة من السكون والجمود ويحررها من دوائر الممارسة السطحية والضيقة، "يجليها وينقيها لفظاً وأسلوباً، يحييها ويبعثها لتحيا تجربة جديدة تعيش في الذات والزمن، فهو شاعر ينقي الأشياء ويصفي عتماتها عبر التأمل المستبصر"[٢٠].

يقول الشاعر مصطفى سند في قصيدته "أغنيات للصيف القادم"[٢١].

لنا صداك والحفيف يا جواد رحلة الهبوط

في منازل العيون

لنا هدير بوقك الليلي والنبيذ والصراخ والجنون

ودورة بهار لم الزنوج، دورة بشاطئ العراة

دورة بغابة العبيد والسجون

لنا صداك يا حضارة البنوك والملوك

يا حضارة النقود

من صدر ناطحات الليل جاءنا القضاة والشهود

وجاءنا اليهود

فنحن في شوارع المدائن الموشحات بالثلوج

ننزف الوقود

ونحن في حساب اللهو اسطوانة بمشرب

يؤمه الرعاة آخر النهار

تصب في عروق الصمت والدخان أغنيات الدمع

آهة جريحة القرار

لنا صداك يا عصابة الحشيش والأفيون

يا عصابة الدوار

لأننا نشم كل ليلة رياح الزهو

من قلوبنا المعلقات بالصنادل الشرقية البحار

لنا وما لنا وأنت حين يبرد الصدى

وتعشب الحروف في حناجر المبشرين

تناظرين أعين الجياع بالدراهم المثيرة الرنين

وقفت في محطة الدموع أستريح

أشك في صدارى القديم صورة المسيح

أصافح الوجوه يا هواي بالوجوه حين ترتدي

براقع الشموس حين لا تبيح

لأعين الغريب أن تمسّ حرمة الصمود

في قناعها الجريح

يا سنبل الخريف لا تهزّ منكبيك للنسيم

هذه الحروف أنت في جبينها شعار كبرياء

لا تطعم الجنادب الصفراء كلما احتقنت

بالحبوب في مواسم العطاء

وكن لكل فوهةٍ وقودها وكن لكل قطرة

من الدماء

بريق جرحها الذي يضيء فوق حائط السماء

تراه أعين الشعوب حين ينزل المحاربون

ساحة القتال

نوافذاً من الندى، نوافذاً من الهوى الحبيس

بين أضلع الرجال

يراه كل من يبيع زهرة الحياة راهباً

يلف شعر الليل في مناسج النضال

وقفت في محطة الدموع أرفض البكاء

نجم أمتي العنيد مزّق السماء، زلزل الجبال

صبرت يا ابن مريم البتول يا سلام روح العالم

الغريق في بحيرة الضلال

صبرت يا مهاب الأمس يا غريب اليوم

حاسراً وعارياً وجافياً بلا نعال

تنام في الصليب حين أمطرت وحين أمسكت

تنام في محفة العذاب

يموت نهر الشمس في حناجر المهاجرين

حين يعبرون ظلك المهاب

من أيّ سكتين تنهض الرياح في يديك

مسرجات صندل وعطر شمعدان؟

من أيّ سكتين يقدم الذين تنبع الشموس

من أكفهم فيسجد الزمان

من أي سكتين؟

من صدى يرف تحت أضلع المطلسمين بالرصاص والدخان

فواصل الحديث جدّ من يجدّ، جمر من يفي بما عليه

زهو من يدمر المسارح التي تمارس البغاء كل ليلة

وتعرض الهوان

صبرت حين أنضجت محارق الوقار مقلتيك

حين مسّك المشيب باكراً وبات في جبينك الذهول

صبرت حين مزقت سنابك المغول

رئاتك المباركات صافنات العزّ حيث عانق الرسول

مصلباً عليك في الإسراء، قبلة السلام

وجه أمك البتول

من أي سكتين راشت النصال قبل فجرنا

الروحيّ غيلةً فخيم الذهول؟

سيزهر الحديد في دروبنا المساهرات للشروق، تنبت

قوافلاً من الرجال، فيض ناجزين، سيل مبدعين

بحر واعدين يسرجون صهوة السماء، يلجمون شذى

الليل يغمرون أعين السهول.

بغضبة المخاصرين نهدة البروق في مراقص الجحيم

نعود في عيون الصيف في الشتار من ممالك

النعاس من رواقنا القديم

نعود والمدى قوانص تحوم.. والصدى يرن

في مداره الهزيم

يا نسمة العبور سعّري بَنيكِ لا يباع من يخفّ

يوم توقد الكوى وترفع الصحاف

الشمس في كئوسها مشارط الثلوج والدماء والرعاف

الشمس في كئوسها تحيض قدس شعرنا

الجريمة العفاف

دماً في الليل والنهار... في حلوق الصمت

في عروق هامشٍ غريب

يا نسمة العبور ليس من يجيئه الكلام مثل من يرى

وليس من يبين مثل من يغيب

فالوعد يا حبيبة الأسى لقاك نادماً وتائباً وصادقاً

وعائداً يعود في عيونه هواك يغزل السحاب واحةً

وينسج الغيوم

لصيفك الجريح في مطار الصبر صيفك الذي

أصابه الوجوم

عساه لا ينام مرتين غافياً ولاهياً.. عساه

يستعيد وجهه الرهيب في مطالع الإياب

في مواسم القدوم

عندما شنق أوكتا في مدخل المدينة كان يغني

سيدي وتاجي الذي عيناه فانوسان من دم البنات

توضأ الصباح في عروقي

وهزّني كهزة الإبريق صبني في الوجه واليدين

من أجل ركعتين

من أجل فرض عين

تناقل الضحى وساح في الظهيرة الحمراء

خطاه نهرةٌ تحكرت ما بين قلب الأرض والسماء

خطاه.. يا مدائن البكاء

تجرّني بلا حريرةٍ ولا ضريرة ولا غناء

تجرّني لدوخة الضريح أرفع الذي شممته في المهد

"سبر" جدتي.. لصرعة الدوار

أعود راكزاً على جواد الريح ناشراً على البحار

حرائر الدموع يستحمّ بدرى الصبيّ

في وسامة النهار

أنا هواي ما يرنّ في مدائح الملوك

صك حكمة وزهو كلمة بلا تفضل ولا غرور

أنا ومن سواك يستطيع أن يمزق

الشراع في مراكبي ويلجم القطار؟!

تشابهت في عينك الأمور

وأسقط الدوار

يديك في جهنم التي حفرتها وحلّ في دماك

سلّم الرعاف

يا بهجة الصحاف ها هنا وبهجة الحضور
إن كان سيدي الوقور
يسيح في دروبنا بجبةٍ وسبحةٍ
يضلنا ولا يخاف
سنفتح المدائن المسوّرات في نهاية المطاف
الحرف لا.
والصدق لا.
والطهر لا.
لأن ساحة العبور في مطارنا القديم
توضأت بالنار والجحيم
لأن سيدي الذي عيناه نجمتان من رماد
تكوّم الصباح في بوابة الحريم
محنطاً بالجنس والدموع
دعته؟ لا والله بل تعوذت جدرانها.
وأقسمت أزقة البلاد
بأن للصباح حرمة تسدّ قاع الليل
تنسج الدروع
من حوله وتحجب الذي نراه ما نراه
بين عطفةٍ وظل دار

لكن سيدي الجريء في وضحة النهار

لسيدي غنيت للوقار للصلاح للخشوع

لوجهة المضيء عبر قاعة الشموع

لطهره النقي قلبه الأبي صوته القوي

للقيام للسجود للركوع

لما سمعت منه ما قرأت عنه

سرّ حبه الدفين في قلوب الناس في مواقع الجموع

له.. لسيدي الذي عيناه بقعتان من دم السبوع

تناول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ "أغنيات للصيف القادم" حالة التوتر والصدام بين السودان ممثلاً بشعبه الإفريقي وحضارته الإفريقية كذلك، وبين الآخر ممثلاً بالغرب المستبد والمستغل، فهناك حالة الظلم والفقر والجوع والتشرد التي يعيشها أبناء السودان وربما الجنوب منه وبين الغرب ممثلاً بقوته المادية حيث البنوك والجشع والاستغلال والتردي الأخلاقي. ولذا فقد بدت حالة التحدي والمواجهة بين طرفي المعادلة الظالم والمظلوم، إذ وظف الشاعر مصطفى سند صيغة الضمير في حالة الإفراد، والجمع، حيث جاء ضمير الأنا للتعبير عن التحدي والزهو الفردي عند الإنسان السوداني، كما أن ضمير الجمع قد عبر عن حالة الوعي والتحدي والاعتزاز عند عامة أهل السودان. ولذا كثر استخدام ضمير "لنا" أكثر من مرة مفتتحاً به قصيدته، حيث يقول:

لنا صداك والحفيف يا جواد رحلة الهبوط

في منازل العيون

لنا هدير بوقك الليلي والنبيذ والصراخ والجنون

لنا صداك يا حضارة البنوك والملوك

يا حضارة النقود

كما وظف الشاعر صيغة "الأنا" بشكل واضح ومركزي في هذا النص، حيث يقول مبيناً حالة التحدي والرفض للآخر بكل ما يمثله من قوة واستبداد:

أنا هواي ما يرن في مدائح الملوك

صك حكمة وزهو كلمة بلا تفضّل ولا غرور

أنا ومن سواك يستطيع أن يمزق

الشراع في مراكبي ويلجم القطار؟!

إضافة إلى ذلك، فقد استخدم الشاعر صيغة الفعل الدال على المستقبل كثيراً، وهذا يمثل رؤية الشاعر المتفائلة نحو تغيير الواقع المؤلم الذي فرض على أبناء جلدته، ولهذا فطالما توعد الشاعر من ظلمه واستبد وقهر أبناء وطنه بالنصر والتحرر، حيث يقول:

سنفتح المدائن المسوّرات في نهاية المطاف

الحرف لا.

والصدق لا.

والطهر لا.

لأن ساحة العبور في مطارنا القديم

ثم يقول في موضع آخر

سيزهر الحديد في دروبنا المساهرات للشروق، تنبت

قوافلاً من الرجال، فيض ناجزين، سيل مبدعين

بحر واعدين، يسرجون صهوة السماء، يلجمون شذى

الليل، يغمرون أعين السهول

وقد ارتبطت صيغة الفعل المضارع بحالة الحاضر والمستقبل عند الشاعر، فها هو يجسد في لوحاته صوراً تشخيصية، حيث جعل من الأشياء المعنوية أو الجمادات رموزاً حية تفيض بالحركة، وذلك من خلال قدرة الشاعر اللغوية التي استطاع أن يجعل من خلالها التشخيص محوراً أساسياً في رسم لوحاته الشعرية.

ولذا فقد جاءت صيغ الأفعال مرتبطة بهذه الحركة اللغوية، حيث جعل الزمان إنساناً يسجد متعبداً خاشعاً، وكذلك السماء جواداً يصهل عبر حركة الزمن، والحديد أصبح نباتاً يزهو كما هو في اللوحة الشعرية موضع التحليل، حيث يقول:

سيزهر الحديد، ثم يقول يسرجون صهوة السماء، من أكّفهم فيسجد ا لزمان

كما جاءت صيغ وأدوات الاستفهام والنداء والتعجب متناغمة مع أسلوب الالتفات في حركة لغوية تنبض بالحركة والحياة والحضور، حيث استطاع الشاعر أن ينتقل من خلال هذه الصيغ والأدوات من حالة إلى أخرى، حيث يقول:

من أي سكتين تنهض الرياح في يديك

مسرجات صندل وعطر شمعدان؟

ثم يقول: أنا ومن سواك يستطيع أن يمزق

الشراع في مراكبي ويلجم القطار؟!

وكذلك في حالة النداء يقول:

صبرت يا ابن مريم البتول يا سلام روح العالم

الغريق في بحيرة الضلال

صبرت يا مهاب الأمس يا غريب اليوم

حاسراً وعارياً وحافياً بلا نعال

المراجع

١. بدوي، عبده: الشعر في السودان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٨١.

٢. خمري، حسين: بنية النص: نسق الثقافة، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم٨، جامعة الجزائر، ١٩٩٦.

٣. روابنية، الطاهر: النص: البنية والسياق، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم ٨، جامعة الجزائر ١٩٩٦.

٤. أبو زيد، محمود: مشكلات المنهاج في التحليل الاجتماعي للأساطير، مجلة عالم الفكر، مج١٦، العدد٣، الكويت، ١٩٨٥.

٥. السد، نور الدين: تحليل الخطاب الشعري، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم ٨، جامعة الجزائر، ١٩٩٦م.

٦. سند، مصطفى: ديوان البحر القديم، دار الجامعة الخرطوم للنشر، ط٢، الخرطوم، ١٩٧٩.

٧. شابير، ماكس وهندريس رودا: معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود، دار الكندي، دمشق، ١٩٨٩.

٨. الطالب، هايل محمد: البنية اللغوية والأسلوبية في النص الشعري www.alimbaratur.com3.10.2007, page5of14

٩. طبل، حسن: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، المدينة المنورة، ١٩٩٠.

١٠. فضل الله أحمد عبدالله: مصطفى سند.. يبتكر الصورة. على الموقع الإلكتروني: www.alsahafa.info.27.09.2007. page1of4

١١. عبدالحي، محمد: الأسطورة الاغريقية في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، مصر، ١٩٧٧.

١٢. عبدالمطلب، محمد: مهارات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.

١٣. القعود، عبدالرحمن محمد : الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٢.

١٤. محكر، نهلة: مختارات من الشعر السوداني www.igdelglad.net.1.10.2007.page1of4

وارين، أوستن، ويلك، وارين: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢.

الهوامش

* نشر هذا البحث في مجلة دراسات إسلامية، الجامعة الإسلامية، إسلام آباد، ٢٠٠٩م.

(١) مصطفى سند شاعر سوداني من مواليد أم درمان عام ١٩٣٦. أصدر مجموعات شعرية من بينها: "البحر القديم، وملامح من الوحي القديم، وشعرة البحر الأخير، وعودة البطريق البحري، وقد عمل في الوظائف الحكومية مثل مصلحة البريد، كما يشارك في المقالات النقدية والثقافية في الصحف والمجلات السودانية والعربية. والشاعر مصطفى سند من الشعراء الذي يقع الغموض في شعرهم، حيث يقوم شعره على الرمز والأسطورة، ويجمع في شعره بين لغة الرمز التي تشير إلى الثقافة العربية، ولغة الرمز التي يجسد من خلالها نزعته الإفريقية، لذا يلحظ الدارس بسهولة الأداء الطقوسي في لغته الشعرية.

(٢) انظر عبده بدوي: الشعر في السودان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٨١، ص ٢٢٩، نهلة محكر: مختارات من الشعر السوداني
www.igdelglad.net.1.10.2007.page1of4

(٣) انظر نهلة محكر: مختارات من الشعر السوداني،
www.igdelgald.net.1.10.2007.page1of4

(٤) ماكس شابير وروداً هندريسك: معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود، دار الكندي، دمشق، ١٩٨٩، ص٧.

(٥) محمد عبدالحي: الأسطورة الاغريقية في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، مصر، ١٩٧٧، ص٨٧.

(٦) انظر: عبدالرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٢، ص٤٨.

(٧) محمود أبو زيد: مشكلات المنهاج في التحليل الاجتماعي للأساطير، مجلة عالم الفكر، مج١٦، العدد٣، الكويت، ١٩٨٥، ص٢٠٥.

(٨) انظر النص الشعري، فضل الله أحمد عبدالله: مصطفى سند.. يبتكر الصورة.

- على الموقع الإلكتروني: www.alsahafa.info.27.09.2007. page1of4

عبده بدوي: الشعر في السودان، ص ٢٢٨- ٢٨٣.

(٩) انظر عبده بدوي: الشعر في السودان، ص ٢٨٢- ٢٨٣.

فضل الله أحمد عبدالله، مصطفى سند، يبتكر الصورة، ص١-٣.

(١٠) أوستن وارين ورينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢، ص ٢٤٠.

(١١) المرجع نفسه، ص٢٤٠.

(١٢) مصطفى سند: ديوان البحر القديم، دار جامعة الخرطوم للنشر، ط٢، الخرطوم، ١٩٧٩، ص ٦٠-٦١.

(١٣) انظر: هايل محمد الطالب: البنية اللغوية والأسلوبية في النص الشعري www.alimbaratur.com3.10.2007, page5of14

حسين خمري: بنية النص: نسق الثقافة، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم٨، جامعة الجزائر، ١٩٩٦، ص٥٥.

الطاهر رواينية: النص: البنية والسياق، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم ٨، جامعة الجزائر ١٩٩٦، ص٥٥.

(١٤) نور الدين السد: تحليل الخطاب الشعري، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم٨، جامعة الجزائر، ١٩٩٦، ص١٠٧.

(١٥) المرجع نفسه، ص ١٠٧- ١٠٩.

(١٦) محمد عبدالمطلب: مهارات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٣٦- ٣٧.

(١٧) مصطفى سند: ديوان البحر القديم، ص ٤٠- ٤١.

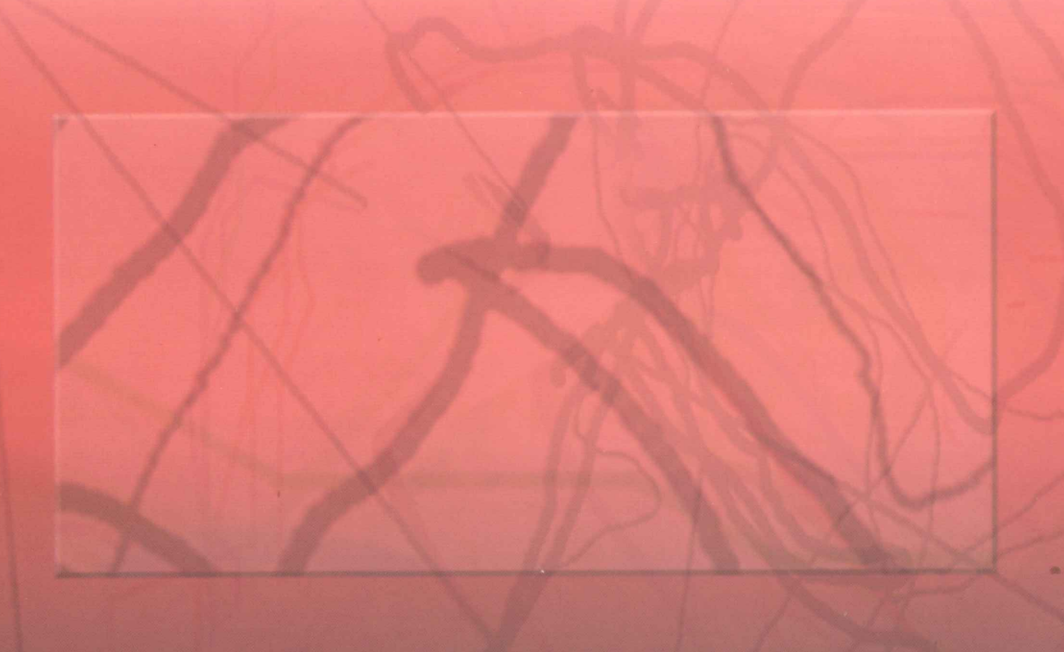
(١٨) حسن طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، المدينة المنورة، ١٩٩٠، ص٦٣.

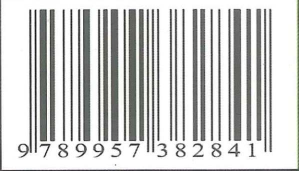
(١٩) المرجع نفسه، ص٦٣.

(٢٠) فضل الله أحمد عبدالله: مصطفى سند يبتكر الصورة ويخلق الرمز، من خلال الموقع الإلكتروني:

www.alshahafa.info.27/09/2007.page1 of 3

(٢١) مصطفى سند: البحر القديم: ص٤٦- ٥٣





دار جرير
للنشر والتوزيع
عمان : شارع الملك حسين -مقابل مجمع الفحيص
هاتف:96264651650+ - فاكس:96264643105 +
ص.ب: 367 عمان 11118 الأردن
E-mail:dar_jareer@hotmail.com